

Αχιλλέας Γ. Χαλδαιάκης

Η 'γυναικεία αἰσθητική' στὴν Βυζαντινὴ Μελοποιία

Αύτὸν εἶναι τὸ ἐρώτημα: ἀποτυπώθηκε ποτὲ στὴ βυζαντινὴ μελοποιία κάποια ιδιαίτερη «γυναικεία αἰσθητική» κατὰ τὴν κατασκευὴν ὅποιουδήποτε μέλους; Η ἐρώτηση εἶναι εὐθεῖα· ἡ ἀπάντηση, ὅμως, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι πλάγια:

Ως «βυζαντινὴ μελοποιία» ἀς κατανοηθεῖ –γενικά– ἡ μουσικὴ ἔμπνευση· ἡ δυνατότητα ἐπινόησης καὶ καταγραφῆς κάποιας (βασισμένης πάνω σὲ ἔνα ποιητικό-ύμνονογραφικὸ κείμενο) μελωδίας, προορισμένης νὰ ἀκουσθεῖ (κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὁρθόδοξης λατρείας) ἐντὸς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χώρου, ὡς ὑποβοηθητικὸ μέσο τῆς συνομιλίας τῶν πιστῶν μὲ τὸν Θεό¹. Η «γυναικεία αἰσθητική» σ' αὐτὴ τὴ βυζαντινὴ μελοποιία θὰ ἀνέκυπτε –αὐτόχρημα καὶ εὐλογα– στὴν περίπτωση ποὺ ἐφευρετής ὅποιασδήποτε μελωδίας ἦταν κάποια γυναίκα...

Μὲ δεδομένο τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ πλεῖστο (γιὰ νὰ μὴν πῶ: τὸ σύνολο) τῆς παραδεδομένης βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας εἶναι κατασκευασμένο ἀπὸ (γνωστοὺς καὶ ἄγνωστούς) ἄντρες, ἡ ἀπάντηση στὸ ἀρχικὸ ἐρώτημα δὲν ἀποδεικνύεται εύκολη ὑπόθεση. Η παρουσία τῆς γυναικας στὴ λατρευτικὴ μουσικὴ τῆς ὁρθόδοξης ἐκκλησίας εἶναι – γενικότερα – ἐνδεικτική, ἀλλὰ πάντως αἰσθητή². Τὸ θέμα ἔχει ἥδη ἐρευνηθεῖ ἐπαρκῶς· εὐάριθμες γυναικες ποιήτριες καὶ ψάλτριες καὶ κωδικογράφοι εἶναι γνωστὲς στὴ σχετικὴ ἐρευνα³.

¹ Γιὰ τὴ βυζαντινὴ μελοποιία γενικὰ βλ. Χρύσανθος 1832:174-92 (§§ 389-431). Πρβλ. καὶ Χαλδαιάκης 2007β.

² Βλ. σχετικά: Τρεμπέλας 1926. Φιλόθεος 1953. Μανιάκης 1993. Κορακίδης 2003. Κορακίδης 2004. Σπυράκου 2008:94-5, 182-97. (Οπου μνημονεύεται καὶ περαιτέρω ἀρμόδια βιβλιογραφία).

³ Γιὰ τὶς γυναικες ποιήτριες βλ. Catafygiotou-Topping 1982-83· πρβλ. καὶ Κορακίδης 2004:112-24. Γιὰ τὶς γυναικες ψάλτριες βλ. Touliatos-Banker 1982. Touliatos-Banker 1984. Touliatos-Banker 1993 [= Τουλιάτου 2002]. Touliatos 1999. Στὴν ὑπάρχουσα βιβλιογραφία (όπου, σημειωτέον, δὲν διαχωρίζονται πάντοτε εὐκρινῶς οἱ ἐν λόγῳ δύο ρόλοι) εἰδικότερος λόγος γίνεται, βέβαια, γιὰ τὴ γνωστὴ ύμνονογράφο Κασσιανή· βλ. ἐνδεικτικά: Tillyard 1911. Χατζησολωμός 1984-85. Touliatos 1996a. Touliatos 1996b. Touliatos 2000. Βουρλῆς 2000. Τσιρώνη 2002. (Οπου καὶ πλούσια συναγωγὴ ἄλλης σχετικῆς βιβλιογραφίας). Τέλος, γιὰ τὶς γυναικες κωδικογράφους (ἄλλα καὶ κτήτορες κωδίκων) βλ. Λάμπρος 1903 [πρβλ. καὶ Λάμπρος 1906, 1907, 1908, 1910, 1913]. Βέης 1905. Carr 1985.

Ως πρὸς τὴ μελοποιία, ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ ἐδῶ ἀποκλειστικά, τὰ δεδομένα εἶναι πενιχρότερα: Μέχρι τώρα, γνωρίζαμε ἔνα μόνο μουσικὸ ποίημα, ἀποδιδόμενο (μὲν κάποια ἐπιφύλαξη) στὴν κόρη τοῦ περίφημου βυζαντινοῦ μελουργοῦ (τῶν ἀρχῶν τοῦ 15^{ου} αἰώνα) Ἰωάννη Κλαδᾶ. Πρόκειται γιὰ ἔνα (μελοποιημένο στὸν τέταρτο ἥχο τῆς βυζαντινῆς ὀκτωηχίας) Κοινωνικὸ Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος, ἀπαξ ἀνθολογούμενο στὸν κάδικα ΕΒΕ 2406 (τοῦ ἔτους 1453), φ. 258^v (ύπὸ τὴν ἔξῆς ἀναγραφή: *Τοῦ αὐτοῦ [κὺρ] Ἰωάννου τοῦ Κλαδᾶ καὶ λαμπαδαρίου τοῦ εὐαγοῦς βασιλικοῦ κλήρου· τινὲς δὲ λέγονσιν ὅτι ἔστιν τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ*), τὸ ὅποιο παρουσίασε παλαιότερα, μελέτησε καὶ δημοσίευσε μεταγεγραμμένο, ἡ Diane Touliatos⁴. Τώρα πιά, σ' αὐτὴ τὴ γνωστὴ σύνθεση προστίθεται καὶ μιὰ ἀκόμη, ποὺ ἐντόπισα κατὰ τὴ διάρκεια παλαιότερης ἔρευνάς μου (γιὰ τὴν ἑτοιμασία τῆς διδακτορικῆς διατριβῆς μου πάνω στὸ θέμα *Ο πολυνέλεος στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*)⁵. Πρόκειται γιὰ μιὰν ἐνδιαφέρουσα μελοποίηση, ποὺ ἀποτελεῖ μέρος (γιὰ τὴν ἀκρίβεια: τὸν στίχο *Εὐλογήσατε τὸν Κύριον*), ἐνός πολὺ γνωστοῦ βυζαντινοῦ πολυελέου, μελοποιημένου στὸν πρῶτο ἥχο, τοῦ λεγόμενου πολυελέου τοῦ Κουκουμᾶ. Ἡ σύνθεση, ποὺ ἐπίσης ἀνθολογεῖται ἀπαξ στὸν κάδικα Κουτλουμουσίου 399 (τῶν μέσων τοῦ 14^{ου} αἰώνα), φ. 61^{r-v} (ύπὸ τὴν ἀναγραφή: *Τῆς Καλογρέας [sic]*), ἀποδίδεται ἀδριστα σὲ κάποια Καλογραία (δηλαδὴ μιὰ γυναίκα μοναχή)· στὸ σύνολο τῆς (ώς σήμερα, τουλάχιστον, ἔρευνηθείσας) βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιητικῆς παραγωγῆς, αὐτὴ εἶναι μόλις ἡ δεύτερη γυναίκα συνθέτοια⁶.

⁴ Βλ. Touliatos-Banker 1982:693-95 & 704 (notes 20-3) & 709 (example 1). Touliatos-Banker 1984:63-5. Touliatos-Banker 1993:122 & 253 (notes 54-7) [= Τουλιάτου 2002:14 & 19 (σημ. 54-7)]. Άλλες, ψυλές, μνεῖς στὴ συγκεκριμένη συνθέτοια καὶ τὴ σύνθεσή της βλ. ἐνδεικτικὰ στά: Velimirović 1966:12. Στάθης 1977:104. Jakovljević 1988:71-2. Πολίτης & Πολίτη 1991:401. Στάθης 1994-95:48. Καραγκούνης 2003:219. Κορακίδης 2004:129. Άναστασίου 2005:305. Στάθης 2005:44.

⁵ Βλ. Χαλδαιάκης 2003:415, 710, 716. Ωστόσο, ἡ ὑπαρξη αὐτῆς τῆς σύνθεσης εἶχε ἥδη, πρωτογενῶς, καταγραφεῖ στὸ Στάθης 1993:235 [πρβλ. καὶ Στάθης 2005:44].

⁶ Σημειωτέον ὅτι ἔχει, ἐπιπλέον, ἐπισημανθεῖ (μὲν βάση πάντοτε τὰ δεδομένα ἀμιγῶς μουσικῶν χειρόγραφων πηγῶν) καὶ ἡ μνεία μιᾶς ἀκόμη γυναίκας, ποὺ χαρακτηρίζεται ως Κουβουκλείσαινα. Τὸ ὄνομά της ἐντοπίζεται σὲ σχετικὸ σημείωμα, καταχωρισμένο στὸ φ. 339^r τοῦ κάδικα Μεγίστης Λαύρας Γ 71 (Στιχηράριο τοῦ 13^{ου} αἰώνα), ποὺ ἔχει συγκεκριμένα ως ἔξῆς: + ἐκοιμήθην ἡ δούλη τοῦ θ(εο)ῦ (εὐ)γενοῦ [...] ἡ κουβουκλησενα· / ἡ δομεστηκήνα· μηνī· σεπτενριῶ· ια· ὥρα α' / τῆς ἡμερας· ἐν ετοΐ· ζωζωξωθ' [6769 = 1260]· κ(αὶ) μάκαρια ἡ μνήμη αὐ(τῆς) [αὐτοψία (βλ. καὶ σχετικὸ πανομοιότυπο στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης)]. Τὸ παραπάνω σημείωμα πρωτοδημοσιεύθηκε στὸ Εύστρατιάδης & Σπυρίδων 1925:42 [ἐκεῖ μεταγράφεται, συγκεκριμένα, ως ἔξῆς: «Ἐκοιμήθη ἡ δούλη τοῦ θεοῦ Εὐγενοῦ ἡ Κουβουκλήσενα ἡ δομεστικένα μηνὶ Σεπτεμβρίω ια' ὥρα α' τῆς ἡμέρας ἐν ἔτει ζεζη' καὶ μακαριά ἡ μνήμη αὐτῆς». Ὅπως φαίνεται, ἡ κυριότερη διαφορετικὴ ἀνάγνωση ἀφορᾶ στὴν ἀναγραφόμενη χρονολογία, ἡ ὅποια πρέπει πλέον νὰ διορθωθεῖ ὅπως παραπάνω (: 1260 ἀντὶ 1259)]. Πανομοιότυπη ἀναδημοσίευση τοῦ ἴδιου

σημειώματος καταχωρίσθηκε, στή συνέχεια, στή μελέτη τής Εύαγγελάτου-Νοταρά 1984:66, λήμμα 214 και ἐκεῖθεν τὸ ὄνομα τῆς συγκεκριμένης γυναίκας συμπεριελήφθη στὸ *PLP*, λήμμα ὑπ' ἀριθμὸν 92431 (βλ. Trapp – Beyer und Leontiades 1988:150), ἀπ' ὅπου τὸ ἀποδελτίωσε καὶ ἡ Μαργαροῦ (2000:42), καταλέγοντάς την ἀνάμεσα στὶς «πέντε περιπτώσεις γυναικῶν ποὺ φέρουν τὸν τίτλο τῆς μεγάλης δομεστίκισσας» [γράφει, συγκεκριμένα, ἡ Μαργαροῦ 2000:42: «*H* πρώτη εἶναι ἡ κουβουκλείσαινα Εὐγενοῦ, ἡ ὅποια πρέπει νὰ πέθανε τὸ 1259. Περισσότερες πληροφορίες γ' αὐτὴν δὲν ἔχουμε»]. Πρόσφατα, τὸ ὕδι σημείωμα ἀναδημοσίευσε (ἀπὸ τὸν ἐπισημανθέντα κατάλογο τοῦ Εὐστρατιάδη) καὶ ὁ Στάθης 2005:44. Εἶναι σαφές, ἀπὸ τὴν παραπάνω μαρτυρία, ὅτι στὸ πρόσωπο τῆς ἐν λόγῳ γυναικάς ἀποδίδονται δύο τίτλοι. Ο πρώτος τίτλος (Κουβουκλείσαινα) δὲν θὰ ἥταν ἀδόκιμο νὰ συσχετισθεῖ μὲ τὸν τίτλο τῆς *Κουβικουλαρίας* ἢ *Κουβουκλαρίας* [βλ. Μαργαροῦ 2000:63-5]. «*H* κουβικουλαρία –κατὰ τὴν Μαργαροῦ 2000:63– ἀνήκε στὴν προσωπικὴ ὑπηρεσία τῆς Αὐγούστας ὡς ἔνα εἶδος ἀρχιθαλαμηπόλου τῆς καὶ τελούσε ὑπὸ τὶς διαταγὲς τῆς πριμικήρισσας. Ανήκε στὶς χαμηλότερες βαθμίδες τοῦ ἀνακτορικοῦ προσωπικοῦ, ὥπως καὶ ὁ ἀντίστοιχος ὑπάλληλος τῆς ὑπηρεσίας τοῦ αὐτοκράτορα, καὶ ἡ ἐπωνυμία τῆς δὲν συνιστοῦσε τίτλο εὐγενείας», ἐνῶ ἐνδιαφέρον εἶναι ἐπίσης ὅτι «διατηροῦσε τὸν τίτλο τῆς ἐφ' ὅρου ζωῆς» [Μαργαροῦ 2000:64]. Ο δεύτερος τίτλος (Δομεστικίνα) παραπέμπει εὐθέως στὸν ἀντίστοιχο τῆς Δομεστίκισσας ἢ Δομεστίκαινας [βλ. Μαργαροῦ 2000:41-3]. Γενικά, οἱ Δομέστικοι (ὅπως σημειώνει ἡ Μαργαροῦ 2000:41, ὑποσημ.) 1) «συνιστοῦσαν σῶμα τῆς αὐτοκρατορικῆς φρουρᾶς. Κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ ἐποχὴ δομέστικος τῶν σχολῶν ὀνομαζόταν ὁ ἐπικεφαλῆς τῶν σχολῶν, τμημάτων τῆς αὐτοκρατορικῆς φρουρᾶς. Μὲ τὸν καιρὸ καὶ μὲ τὴν ἐπιρροὴ ποὺ τοῦ ἔδινε ἡ θέση τον τόσο κοντὰ στὸν αὐτοκράτορα, ὁ δομέστικος ἀπέκτησε ἴδιαίτερη δύναμη καὶ προήθη σὲ ἀρχιστράτηγο τῶν βυζαντινῶν δυνάμεων [...] Ἐπίσης, κατὰ τὸν 14^ο-15^ο αἰ. ὁ τίτλος ἥταν καὶ αὐλικὸς καὶ παρέπεμπε σὲ αὐλικές ἀρμοδιότητες. Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο ὁ μέγας δομέστικος ὑπηρετοῦσε στὸ τραπέζι τοῦ αὐτοκράτορα. Άλλες φορές, ἐνῶ ἐν γένει ἐπρόκειτο γιὰ στρατιωτικὸ ἀξιώμα, ὁ τίτλος τοῦ μεγάλου δομεστίκου ἥταν καθαρὰ τιμητικός. Αὐτό συμβαίνει σαφῶς κατὰ τὸν 13^ο αἰ. [...] Παράλληλα, ὡς ἐκκλησιαστικὸς τίτλος συνόδευε μέλη ἢ διευθυντὲς χορωδίας». Στὴν ὡς σήμερα εἰδικὴ μουσικολογικὴ βιβλιογραφία (βλ. σχετικά: Touliatos-Banker 1982:693. Touliatos-Banker 1993:121-22 [= Τουλιάτου 2002:13-4] πρβλ. καὶ Κορακίδης 2004:129. Στάθης 2005:11-2] ἡ ἐν λόγῳ Κουβουκλείσαινα ἀναγνωρίζεται ἀβίαστα ὡς μουσικός [ή Diane Touliatos (1993:122) εἰκάζει, ἐπιπροσθέτως, ὅτι μπορεῖ νὰ ὑπῆρξε καὶ συνθέτοια: «*There is no clear indication that Kouvouklisena was a composer, but since many leading male precursors of the period were composers or at least arrangers of traditional chant, she also probably composed and improvised*»]. καὶ τοῦτο, βέβαια, εὐλογα, ἐξαιτίας τοῦ σαφῶς μαρτυρούμενου ὄφθικίου τῆς [: Δομεστικίνα (γυναικά πρωτοφάλτρια, δηλαδή)]. Παρὰ ταῦτα, στὶς ἀμιγῶς μουσικὲς πηγὲς (ἢ καὶ ὅπουδήποτε ἀλλοῦ) δὲν ἔχει (πρὸς τὸ παρόν τουλάχιστον) ἐντοπισθεῖ ὅχι μόνον ὅποιαδήποτε ἄλλη ἀπλῆ ἀναφορὰ στὸ ὄνομά της, ἀλλὰ οὐτε καὶ ἀντίστοιχη μνεία γιὰ κάποια ἀποδιδόμενη στὴν ὕδια μουσικὴ σύνθεση. Ἰσως, λοιπόν, μὲ βάση καὶ τὶς παραπάνω ὑποδειχθεῖσες περαιτέρω διαστάσεις τῶν δύο ἀποδιδόμενων σ' αὐτὴν τίτλων, ἡ πιθανὴ μουσικὴ δραστηριότητά της (κυρίως αὐτὴ τῆς συνθέτοιας, ἀκόμη δὲ καὶ αὐτὴ τῆς πρωτοφάλτριας) θὰ ἔπειπε πλέον νὰ ἀντιμετωπίζεται μὲ ίκανὴ ἐπιφύλαξη. Ασφαλέστερο, μᾶλλον, θὰ ἥταν νὰ νοηθεῖ ὡς γυναικά ὑπηρετοῦσα στὸ παλάτι (στὸ Κουβουκλεῖον, δηλαδὴ στὰ βασιλικὰ διαμερίσματα), γυναικά –όμως– μετέχουσα παράλληλα καὶ στὸν ἀντίστοιχο παλατιανὸ χορό (ἐνδεχομένως καὶ ὑπὸ τὸν φόλο τῆς διευθύνουσας). πρβλ. καὶ τὶς σχετικὲς πηγαίες μαρτυρίες (γιὰ τὸν παλατιανὸ χορὸ τῶν τοῦ κουβουκλείου) ποὺ παραθέτει ἡ Σπυράκου 2008:155-56, ὑποσημ. 31.

Στὸ παρὸν κείμενο τὸ ἐνδιαφέρον μου ἔστιάζεται, μεμονωμένα ἀλλὰ καὶ συγκριτικά, τόσο σ' αὐτὲς τὶς δύο γυναικες συνθέτοιες, ποὺ δημιουργοῦν μουσικὴ κατὰ τὴν περίοδο τῶν βυζαντινῶν χρόνων στὴν περιοχὴ τῆς Μεσογείου, ὅσο καὶ στὴ μελέτη, περιγραφὴ καὶ ἀνάλυση τῶν παραδεδομένων συνθέσεων τους. Ή προσπάθειά μου εἶναι νὰ δώσω μιάν, ἔστω καὶ σκιώδη, ἀπάντηση στὸ ἀρχικὸ ἐρώτημα: στοιχειοθετεῖται κάποιος ἴδιαίτερος «γυναικεῖος τρόπος» σύνθεσης στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ;

1. Οἱ συνθέτοιες

Τὶς παραπάνω δύο συνθέτοιες χωρίζει διάστημα ἐνὸς αἰώνα περίπου. Άν καὶ τὰ παραδιδόμενα χρονολογικὰ δεδομένα δὲν εἶναι ἀπόλυτα σαφῆ, ὡς ἀρχαιότερη πρότεινε νὰ θεωρηθεῖ ἡ λεγόμενη **Καλογραῖα**. Η μοναδικὴ περὶ αὐτῆς μνεία ἀπαντᾶ, ὅπως προσημειώθηκε, στὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 3997. ὁ κώδικας ἐγχρονίζεται στὰ μέσα τοῦ 14^{ου} αἰώνα⁸, ἔνα ὄρόσημο ποὺ πρότεινε νὰ θεωρηθεῖ τὸ μόνο ἀσφαλὲς terminus ante quem γιὰ τὸν χρονικὸ προσδιορισμὸ τῆς δράσης αὐτῆς τῆς συνθέτοιας. Ή ἀκμὴ της θὰ μποροῦσε, κάλλιστα, νὰ τοποθετηθεῖ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 14^{ου} αἰώνα, καὶ ἵσως εἰδικότερα κατὰ τὸ δεύτερο τέταρτο του, ἀλλὰ (ὅπως εἶναι προφανές) δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλεισθεῖ καὶ πιθανὴ ἀρχαιότερη δράση της⁹. Γιὰ τὴν **κόρη τοῦ Κλαδᾶ** –ἀντίθετα– παραδίδονται ἀπτότερες χρονολογικὲς ἐνδείξεις. Η σύνθεσή της, ποὺ ἀποτελεῖ –παράλληλα– καὶ τὴν μοναδικὴ περὶ τῆς ἴδιας μνεία, ἀνθολογεῖται (ὅπως ἡδη ἐπισημάνθηκε) στὸν κώδικα ΕΒΕ 2406¹⁰. ὁ κώδικας εἶναι γραμμένος ἀπὸ τὸν μοναχὸ Ματθαῖο τὸν δομέστικο τὸ ἔτος 1453¹¹. Τὸ γεγονός, ἀν συνδυαστεῖ μὲ τὴν ἡδη γνωστὴ στὴν ἔρευνα δράση

⁷ Πλήρη περιγραφὴ αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου βλ. στὸ Στάθης 1993:233-41.

⁸ Βλ. Στάθης 1993:233, 241.

⁹ Σημειωτέον, ἐπίσης, ὅτι (ἐλλείψει εἰδικότερων πηγαίων μαρτυριῶν) μόνον εἰκασίες μποροῦν νὰ διατυπωθοῦν σχετικὰ μὲ τὴ μονὴ ὅπου πιθανὸν νὰ ἐγκαταβίωνε ἡ ἐν λόγῳ **Καλογραῖα**. [Γιὰ τὰ κατὰ τὴ βυζαντινὴ περίοδο ὑπάρχοντα γυναικεῖα μοναστήρια –έκτος καὶ ἐντὸς Κωνσταντινούπολης–, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν (κατὰ τὴν ἴδια περίοδο) γυναικεῖο μοναχισμὸ γενικότερα βλ. ἐνδεικτικά: Abrahamse 1985. Loukaki 1991. Koubena 1991. Basilikopoulou 1991. Talbot 2001:XI 229-41, XII 1-20, XIII 119-29, XV 113-27, XVII 103-17, XVIII 604-18. (Ὅπου καὶ περαιτέρω σχετικὴ βιβλιογραφία)].

¹⁰ Πλήρη περιγραφὴ αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου βλ. στὸ Πολίτης & Πολίτη 1991:398-405.

¹¹ Βλ. Πολίτης & Πολίτη 1991:398, 404. Τὸ σχετικὸ βιβλιογραφικὸ σημείωμα καταγράφεται, μὲ κόκκινη μελάνη, στὸ φ. 291r: Τέλος τῆς ἀκολουθείας τοῦ μ(ε)γ(ά)λου ἐσπερινοῦ, χειρὶ γραφέντ(ος) ἐκ Ματθαίου τοῦ τάλ(α) // δομεστίκ(ον) τάχα τέ καὶ ρακενδύτον. Τὸ παρὸν βιβλίον ἐγράφη παρ' ἐμοῦ Ματθαῖον καὶ παρ' ἀξίαν μοναχοῦ, ἐντὸς τῆς μονῆς τοῦ τιμίου ἐνδόξου προφήτου Προδρόμου καὶ Βαπτιστοῦ Ιω(άννου) τῆς ἐν τῷ ὅρῃ τοῦ Μενοικ(έ)ως διακειμένης, μη(ν)ὶ ιοντ(ίω) α' τοῦ ζῆξα' [6961=1453] ἔτους, ἵνδ. α' (βλ. Πολίτης & Πολίτη 1991:404-5, ὅπου καὶ ἐπισήμανση τῶν λοιπῶν δημοσιεύσεων τοῦ ἴδιου σημειώματος).

τοῦ πατέρα τῆς συνθέτριας¹², ποὺ προσδιορίζεται μὲ ἀσφάλεια γύρω στὸ ἔτος 1400¹³, τὴν τοποθετεῖ ἀρχικὰ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 15^{ου} αἰώνα. Ὁ τρόπος, πάντως, ποὺ μνημονεύεται στὸ συγκεκριμένο χειρόγραφο [: «...τινὲς δὲ λέγουσιν ὅτι ἔστιν τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ...»], σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὴ μοναδικότητα αὐτῆς τῆς μαρτυρίας, ἀφήνει τὴν εὐλογη ὑπόνοια ὅτι ὁ γραφέας τοῦ κώδικα ἦταν μᾶλλον ἀποδέκτης κάποιας σχετικῆς προφορικῆς παραδοσῆς, ποὺ χρονικὰ θὰ ἐπλανᾶτο –βέβαια – κοντὰ στὴν ἐποχὴ ποὺ ἔγραφε τὸ χειρόγραφο· σ' αὐτὴν τὴν περίπτωση, ἡ δράση τῆς θὰ ἔπειπε νὰ ἔγχρονισθεῖ, τουλάχιστον, στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ 15^{ου} αἰώνα.

Καὶ οἱ δύο συνθέτριες μνημονεύονται ἀόριστα καὶ γενικά, χωρὶς εἰδικότερη ἐπισήμανση τοῦ ὀνόματός τους· τὸ γεγονός, βέβαια, εἶναι σύνηθες γιὰ τὰ μεσαιωνικὰ χρόνια καὶ παρατηρεῖται –γενικότερα– καὶ σὲ ὅσες ἄλλες ἐκφάνσεις τοῦ βίου τῶν Βυζαντινῶν δραστηριοποιοῦνται (καὶ ὡς ἐκ τούτου μνημονεύονται) γυναικες¹⁴. Σὲ κάθε περίπτωση, φαίνεται σὰν νὰ ἀρκεῖ ἐδῶ ἡ διευκρίνιση ὅτι πρόκειται ἀπλῶς γιὰ γυναικες, διευκρίνιση ποὺ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ σπανιότητα τοῦ ἐνδεχόμενου (νὰ ἐκπροσωπεῖται, δηλαδή, τὸ γυναικεῖο φύλο στὴ γενικότερη ψαλτικὴ μελοποιία) μοιάζει σὰν νὰ ἰσοδυναμεῖ μὲ ἐπαρκῆ δήλωση τῆς ἴδιας προσωπίας τους, τῆς ταυτότητάς τους. Η πρώτη εἶναι ἀπλῶς μιὰ **καλόγρια**, μιὰ γυναίκα μοναχή, καὶ ἡ ἀνωνυμία τῆς μπορεῖ ἐπιπλέον νὰ δικαιολογηθεῖ καὶ ἀπὸ τὴν ἴδιαίτερα προσφιλῆ ἀνάμεσα στοὺς (ἄντρες καὶ γυναικες) ὄρθοδοξους μοναχοὺς τακτικὴ τήρησης τῆς ἀνωνυμίας. Η δεύτερη εἶναι ἡ **κόρη** τοῦ περιώνυμου λαμπαδάριου Ιωάννη **τοῦ Κλαδᾶ** καὶ –πέρα ἀπὸ τὸ «εἰδικὸ βάρος» τοῦ συγκεκριμένου πατρικοῦ ὀνόματος¹⁵–

¹² Γενικὰ γιὰ τὸν μελοποιὸ Ιωάννη τὸν Κλαδᾶ βλ. Στάθης 1994-95. Τὴν πιὸ πρόσφατη εἰδικὴ ἀναφορὰ στὸν ἴδιο, μὲ συναγωγὴ σχετικῆς βιβλιογραφίας, βλ. στὸ Demetriou 2007:213-16.

¹³ Βλ. Στάθης 1994-95:48.

¹⁴ Γενικὰ γιὰ τὴ θέση τῆς γυναικας στὸ Βυζάντιο βλ. ἐνδεικτικά: Ἰμβριώτη 1923. Λάμπρος 1923. Κουκουλές 1955:163-218. Laiou 1981. Laiou 1982. Laiou 1985. Νικολάου 1993. Μαργαροῦ 2000: 3-15, 261-74. Talbot 2001:I 117-43, II 105-22. (Όπου καὶ πλούσια περαιτέρω σχετικὴ βιβλιογραφία). Πρβλ. καὶ Τσιρώνη 2002:7-10. Τσικριτῆς & Ζορμπᾶς 2007:774-75.

¹⁵ Πρβλ. καὶ Touliatos-Banker 1984:63 [: “It is not uncommon in Byzantine musical manuscripts to identify a composer by profession or place of origin. In several instances composers have even been identified by a family name which has a long standing tradition of musicians. It is in this fashion that one of our women composers is identified. The one and only musical composition and inscription in reference to this composer appears in Athens MS. 2406, folio 258v. The composer is identified by the family name and the relationship of the composer to the patriarch of the family. The inscription reads: “It is said that this [composition] is [written] by the daughter of Ioannes Kladas”. It is interesting that in the single reference to this woman composer, no given or Christian name is indicated. In instances where male members of a family are cited, a given name as well as a family relationship is usually included. From this reference it appears that the daughter of Ioannes Kladas was probably known as a singer and composer. Her fame is not as renowned as that of her father who was a leading composer of

ή ἀνωνυμία της ὄφείλεται ἵσως καὶ στὴν ὑπάρχουσα ἐπιφύλαξη γιὰ τὴν πατρότητα τῆς μνημονεύμενης σύνθεσής της (μιὰν ἐπιφύλαξη ποὺ καταγράφεται, διακριτικὰ μὲν ἀλλὰ πάντως μὲ σαφήνεια, στὸ χειρόγραφο¹⁶).

Καὶ οἱ δύο συνθέτοις, πάντως, δὲν φαίνεται νὰ κατέχουν τυχαία θέση στὶς συνειδήσεις τῶν ὁμοτέχνων τῆς ἐποχῆς τους, καθὼς μνημονεύονται ἵστιμα δίπλα στοὺς ἄντρες συναδέλφους τους. Στὴ σύνθεση τῆς Καλογραίας, μιὰ σύνθεση ποὺ ἀνθολογεῖται στὸ πλαίσιο τῆς πρώτης στάσης τοῦ λεγόμενου πολυελέου τοῦ Κουκουμᾶ (μελοποιημένοι στίχοι τοῦ 134^{ου} ψαλμοῦ)¹⁷, εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς σχετικὲς μελοποιήσεις τοῦ φερώνυμου Νικόλαου τοῦ Κουκουμᾶ, ἀπὸ τὶς ὅποιες καὶ ἀποτελεῖται (εὐλογα) τὸ μέγιστο τμῆμα αὐτοῦ τοῦ πολυελέου¹⁸, ἡ ἐν λόγῳ συνθέτοια εἶναι μόλις ἡ τρίτη μουσικὸς

Byzantine chant of the late fourteenth century as well tha "Lampadarios" or maistor of the Hagia Sophia of Constantinople"].

¹⁶ Η διατύπωση τῆς ἀρκτικῆς ἀναγραφῆς τῆς σύνθεσης (στὸ φ. 258^v) εἶναι ἰδιαίτερα εὐγλωττη· τὴν ἐπαναλαμβάνω ἐδῶ: *Τοῦ αὐτοῦ [κὺρ] Ἰωάννου τοῦ Κλαδᾶ καὶ λαμπαδαρίου τοῦ εὐαγοῦς βασιλικοῦ κλήρου].* τινὲς δὲ λέγουσιν ὅτι ἔστιν τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ ἡχος δ' Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος.

¹⁷ Γενικὰ γιὰ τὸν πολυέλεο Νικολάου τοῦ Κουκουμᾶ βλ. Χαλδαιάκης 2003:702-47. Στὴ συγκεκριμένη ἀνθολόγησή του (στὰ φφ. 54^v-62^r τοῦ κώδικα Κουτλουμουσίου 399) ὁ παρὸν πολυέλεος ἀποτελεῖται ἀπὸ 26 στίχους [συγκεκριμένα τοὺς ἔξης: *Δοῦλοι, Κύριον / Ότι τὸν Ιακώβ / Ότι ἐγώ ἔγνωκα / Ότι μέγας ὁ Κύριος / Πάντα ὅσα ἡθέλησεν ἐποίησεν / Έν ταῖς θαλάσσαις καὶ ἐν πάσαις ταῖς ἀβύσσοις / Αστραπὰς εἰς νέτὸν ἐποίησεν / Ός ἐπάταξε τὰ πρωτότοκα Αἰγύπτου / Έξαπέστειλε σημεῖα καὶ τέρατα / Ός ἐπάταξεν ἔθνη πολλά / Τὸν Σηάν βασιλέα τῶν Αμορραίων / Καὶ τὸν Ὡγ βασιλέα τῆς Βασάν / Καὶ πάσας τὰς βασιλείας Χαναάν / Κληρονομίαν Ισραὴλ λαῷ αὐτοῦ / Ότι κρινεῖ Κύριος τὸν λαὸν αὐτοῦ / Στόμα ἔχοντοι καὶ οὐ λαλήσονται / Στόμα ἔχοντοι καὶ οὐ λαλήσονται / Οφθαλμοὺς ἔχοντοι καὶ οὐκ ὄψονται / Ωτα ἔχοντοι καὶ οὐκ ἐνωτισθήσονται / Οἱ ποιοῦντες αὐτά / Καὶ πάντες οἱ πεποιθότες ἐπ' αὐτοῖς / Οἶκος Ισραὴλ, εὐλογήσατε τὸν Κύριον / Οἶκος Ααρών, εὐλογήσατε τὸν Κύριον / Εὐλογήσατε τὸν Κύριον / Εὐλογήσατε τὸν Κύριον / Ο κατοικῶν Τερουσαλήμ].*

¹⁸ Τὸ σύνολο τῶν στίχων αὐτοῦ τοῦ πολυελέου, βάσει ὄχι μόνον τοῦ χαρακτηρισμοῦ του (πολυέλεος τοῦ Κουκουμᾶ), ἀλλὰ καὶ τῆς σχετικῆς ἀρκτικῆς ἀναγραφῆς του [: Ἐτερος πολυέλεος, λεγόμενος Κουκουμᾶς. ἡχος α' Δοῦλοι, Κύριον (βλ. Κουτλουμουσίου 399, φ. 54^v)], ἀποδίδεται, βέβαια, στὸν συγκεκριμένο μελοποιό, Νικόλαο τὸν Κουκουμᾶ (πρβλ. σχετικά Χαλδαιάκης 2003: 702-11): στὴν παρούσα ἀνθολόγησή του, ὡς ποιήματα τοῦ Κουκουμᾶ φέρονται, συγκεκριμένα, οἱ ἀκόλουθοι 23 στίχοι τοῦ πολυελέου: *Δοῦλοι, Κύριον (φ. 54^v) / Ότι τὸν Ιακώβ (φφ. 54^v-55^r) / Ότι ἐγώ ἔγνωκα (φ. 55^r) / Ότι μέγας ὁ Κύριος (φ. 55^r) / Πάντα ὅσα ἡθέλησεν ἐποίησεν (φ. 55^r) / Έν ταῖς θαλάσσαις καὶ ἐν πάσαις ταῖς ἀβύσσοις (φ. 55^v) / Αστραπὰς εἰς νέτὸν ἐποίησεν (φφ. 55^v-56^r) / Ός ἐπάταξε τὰ πρωτότοκα Αἰγύπτου (φ. 56^r) / Έξαπέστειλε σημεῖα καὶ τέρατα (φ. 56^{r-v}) / Ός ἐπάταξεν ἔθνη πολλά (φ. 56^v) / Τὸν Σηάν βασιλέα τῶν Αμορραίων (φφ. 56^v-57^r) / Καὶ τὸν Ὡγ βασιλέα τῆς Βασάν (φ. 57^r) / Καὶ πάσας τὰς βασιλείας Χαναάν (φ. 57^v) / Κληρονομίαν Ισραὴλ λαῷ αὐτοῦ (φφ. 57^v-58^r) / Ότι κρινεῖ Κύριος τὸν λαὸν αὐτοῦ (φ. 58^r) / Στόμα ἔχοντοι καὶ οὐ λαλήσονται (φφ. 58^v-59^r) / Οφθαλμοὺς ἔχοντοι καὶ οὐκ ὄψονται (φφ. 59^v-60^r) / Ωτα ἔχοντοι καὶ οὐκ ἐνωτισθήσονται (φ. 60^{r-v}) / Οἱ ποιοῦντες αὐτά (φ. 60^v) / Οἶκος Ισραὴλ, εὐλογήσατε τὸν Κύριον (φ. 60^v) / Οἶκος*

ποὺ μνημονεύεται ἐπιπλέον ἐδῶ¹⁹, ἀνάμεσα σὲ δύο ἄλλους γνωστοὺς (ἄνδρες) μελοποιούς, τὸν παπᾶ Μανουὴλ τὸν Πλαγίτη²⁰ καὶ τὸν Χριστοφόρο τὸν Μυστάκωνα²¹. Η σύνθεση τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ, μιὰ

Ἄαρων, εὐλογήσατε τὸν Κύριον (φ. 61^r) / Εὐλογήσατε τὸν Κύριον (φ. 61^v) / Ο κατοικῶν Τερουσαλήμ (φφ. 61^v-62^r). Ιδιαίτερα νὰ σημειωθεῖ ὅτι τρεῖς ἀπὸ τοὺς παραπάνω στίχους [οἱ ἔξης: Στόμα ἔχονσι καὶ οὐ λαλήσοντι (φφ. 58^v-59^v) / Οφθαλμοὺς ἔχονσι καὶ οὐκ ὅψονται (φφ. 59^v-60^r)] ὥστε αὐτοὶ τρεῖς τελευταίους στίχους τοῦ πολυελέουν [γιὰ τὸ φαινόμενο βλ. Χαλδαιάκης 2003:648-76]. ἐπίσης, στοὺς τρεῖς τελευταίους στίχους τοῦ πολυελέουν [: Οἶκος Ααρών, εὐλογήσατε τὸν Κύριον (φ. 61^r) / Εὐλογήσατε τὸν Κύριον (φ. 61^v) / Ο κατοικῶν Τερουσαλήμ (φφ. 61^v-62^r)] ἀναπτύσσεται τὸ γνωστὸ φαινόμενο [βλ. σχετικὰ Χαλδαιάκης 2003:553-627 καὶ Χαλδαιάκης 2007α] τῆς ἐπιβολῆς ἔξωφαλμικού ποιητικοῦ κειμένου (συγκεκριμένα, στὸν στίχο Οἶκος Ααρών παρεμβάλλεται τὸ ἀκόλουθο κείμενο: ὑμνήσατε, εὐλογήσατε, δοξάσατε τὸν Κύριον· ὁ στίχος Εὐλογήσατε τὸν Κύριον διαμορφώνεται, μὲ ἐπιβολὴ ἀντίστοιχου κειμένου, ὡς ἔξης: Εὐλογήσατε τὸν Κύριον, ἀσατε τὴ πανάγνω/ βοήσωμεν συμφώνως/ φωνὴν τὴν τοῦ ἀγγέλου χαῖρε εὐλογημένη καὶ μόνη χαῖρε χαρᾶς ἡ πρόξενος· τέλος, στὸν στίχο Ο κατοικῶν Τερουσαλήμ ἐπιβάλλεται τὸ ἀκόλουθο, πολὺ ἐνδιαφέρον [καὶ ἀθησαύριστο στὴ σχετικὴ βιβλιογραφία (βλ. Στάθης 1977:175-263. Χαλδαιάκης 2003: 553-627], δεκαπεντασύλλαβο ποίημα: Δεῦρο, Δανὶδ πανθαύμαστε, λάβε σου τὴν κιθάραν, // λάβε σου τὸ ψαλτήριον, λάβε σου τὴν κιννύραν, // καὶ ψάλε μοι τὰ πρόσφορα, Χριστῷ τῷ βαπτισθέντι].

¹⁹ Στὴν Καλογραία ἀποδίδεται (ὅπως ἦδη προσημειώθηκε) ὁ στίχος Εὐλογήσατε τὸν Κύριον, ποὺ ἀνθολογεῖται στὸ φ. 61^{r-v} τοῦ κώδικα Κουτλουμουσίου 399, ὑπὸ τὴν ἀναγραφὴ Τῆς Καλογρέας.

²⁰ Στὸν συγκεκριμένο μελοποιὸ ἀποδίδεται ὁ στίχος Στόμα ἔχονσι καὶ οὐ λαλήσοντι, ποὺ ἀνθολογεῖται στὸ φ. 58^{r-v} τοῦ κώδικα Κουτλουμουσίου 399, ὑπὸ τὴν ἀναγραφὴ Τοῦ παπᾶ Μανουὴλ τὸν Πλαγίτον. Πρόκειται γιὰ καλοφωνικὸ στίχο τοῦ πολυελέουν, ποὺ ἐμφανίζεται ὑπὸ τὴν ἀκόλουθη -εἰδικότερα- σύσταση:

Τοῦ παπᾶ Μανουὴλ τοῦ Πλαγίτου: [ῆχος] α'

Στόμα ἔχονσι καὶ οὐ λαλήσοντι, καὶ οὐ λαλήσοντι,

Στόμα ἔχονσιν, ἔχονσι στόμα, ἔχονσι καὶ οὐ λαλήσοντι, τὰ εἱ- τὰ εἰδωλα τῶν ἐθνῶν, ἀργύριον.

Ἀργύριον.

Καὶ χρυσίον, ἔργα.

Ἐργα χειρῶν ἀνθρώπων, ἀλληλούια.

Πάλιν.

Ἀλληλούια, (ν)ἀλληλούια, ἀλληλούια.

Ἀλληλούια.

Ἀλληλούια, ἀ(να)λληλούια, ἀ(να)λληλούια.

Στὴ σχετικὴ χειρόγραφη παράδοση, στὸν παπᾶ Μανουὴλ τὸν Πλαγίτη ἀποδίδεται συνήθως ἄλλος καλοφωνικὸς στίχος: ὁ στίχος Οφθαλμοὺς ἔχονσι (βλ. τὴ σύστασή του στὸ Χαλδαιάκης 2003:660). Μάλιστα, ὁ τελευταῖος αὐτὸς στίχος ἐπιγράφεται (ἀδιάκριτα) πότε στὸν ἐν λόγω παπᾶ Μανουὴλ τὸν Πλαγίτη καὶ πότε σὲ κάποιον Γεώργιο Πλαγιώτη, γεγονὸς ποὺ μὲ ὄδηγησε στὸ παρελθόν σὲ ταύτιση τῶν δύο προσώπων (βλ. σχετικὰ Χαλδαιάκης 2003:395-96, ὅπου καὶ συγκεντρωμένη βιβλιογραφία γιὰ τὸν μελοποιό). Σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τῆς ὡς τῶρα τουλάχιστον σχετικῆς ἔρευνας, ὁ παραπάνω καλοφωνικὸς στίχος [: Στόμα ἔχονσι (ἀποδελτιωμένος, πάντως, στὸ Χαλδαιάκης 2003:714)], ἀποδίδεται ἐδῶ στὸν συγκεκριμένο μελοποιὸ γιὰ πρώτη φορά.

²¹ Στὸν συγκεκριμένο μελοποιὸ (συγκεντρωμένη βιβλιογραφία γιὰ τὸν όποιο βλ. στὸ Χαλδαιάκης 2003:430) ἀποδίδεται ὁ στίχος Καὶ πάντες οἱ πεποιθότες ἐπ' αὐτοῖς, ποὺ

σύνθεση ποὺ ἀνθολογεῖται στὸ πλαίσιο τῆς ἐνότητας τῶν κατ' ἥχον Κοινωνικῶν, «ποιημάτων διαφόρων ποιητῶν, παλαιῶν τε καὶ νέων» (ὅπως χαρακτηριστικὰ ἀναγράφεται στὸ χειρόγραφο²²), καταγράφεται ἀνάμεσα στὶς πιὸ γνωστὲς καὶ διαδεδομένες οἰκεῖες συνθέσεις²³, τῶν πλέον ἐπιφανῶν (όλων ἀντρῶν) μελοποιῶν τῆς βυζαντινῆς περιόδου²⁴, ποὺ δραστηριοποιήθηκαν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13^{ου} αἰώνα μέχρι καὶ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινούπολης, ἐποχὴ –ἄλλωστε– κατὰ τὴν ὥποια καὶ φιλοπονεῖται ὁ συγκεκριμένος κώδικας²⁵. Αξιζει, ἵσως, νὰ σχολιαστεῖ περαιτέρω ἐδῶ καὶ μιὰ λανθάνουσα ἀπόπειρα τοῦ γραφέα αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου· στὴ συγκεκριμένη ἐνότητα τῶν κατ' ἥχον κοινωνικῶν φαίνεται σὰν νὰ φρόντισε νὰ συμπεριλάβει, γιὰ νὰ τὶς διασώσει ὄμαδοποιημένες, ὅσες ἀρμόδιες συνθέσεις ἀποδίδονταν σὲ μέλη διάφορων «ψαλτικῶν

ἀνθολογεῖται στὸ φ. 60^υ τοῦ κώδικα Κουτλουμουσίου 399, ὑπὸ τὴν ἀναγραφὴ Τοῦ Χριστοφόρου· πρόκειται γιὰ ἔνα ἀπὸ τοὺς τρέχοντες, ἀπλούς, στίχους αὐτοῦ τοῦ πολυελέουν. Νὰ ἐπισημανθεῖ, ἴδιαίτερα, ὅτι ἐδῶ ἔχουμε καὶ πάλι τὴ μοναδικὴ γνωστὴ στὴν ὥς τῷρα σχετικὴ ἔρευνα ἀπόδοση αὐτοῦ τοῦ στίχου στὸν συγκεκριμένο μελοποιό (πρβλ. σχετικὰ Χαλδαιάκης 2003:430-35, ὅπου ὁ ἐν λόγῳ στίχος δὲν ἀποδελτιώνεται). πάντως, αὐτὴ ἡ –ἀπαντῶσα στὸν παρόντα κώδικα– συσώρρευση τόσων “*apicorum*” (πρβλ. καὶ αὐτὰ ποὺ ἐπισημάνθηκαν στὶς δύο προηγούμενες ὑποσημειώσεις), ἐνῶ εἶναι, βέβαια, ἀπόλυτα ἐνδιαφέρουσα γιὰ τὴν ξεχωριστὴ παράδοση ποὺ ἀποτυπώνεται στὸ συγκεκριμένο χειρόγραφο, ἐμβάλλει, παραλληλα, καὶ σὲ κάποιες ὑπόνοιες (οἱ ὅποιες δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ διερευνηθοῦν περαιτέρω ἐδῶ) γιὰ τὴ γενικότερη ἀξιοπιστία αὐτῶν τῶν μοναδικῶν μαρτυριῶν.

²² Βλ. ΕΒΕ 2406, φ. 251^ῃ []: Αρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν κατ' ἥχον κοινωνικῶν, ποιήματα διαφόρων ποιητῶν, παλαιῶν τε καὶ νέων· ἀρχή, ποίημα κύριο Ιωάννου τοῦ Κλαδᾶ καὶ λαμπαδαρίου τοῦ εὐαγγοῦς βασιλικοῦ κλήρου· ἥχος α' τετράφωνος, νάος Αἰνεῖτε τὸν Κύριον].

²³ Γενικὰ περὶ τοῦ συγκεκριμένου εἰδούς συνθέσεων, τῶν κοινωνικῶν ὕμνων, βλ. ἐνδεικτικά: Harris 1971. Harris 1999. Conomos 1985. Gheorghită 2007. Gheorghită 2008. (Οπου καὶ λοιπὴ σχετικὴ βιβλιογραφία).

²⁴ Στὴ συγκεκριμένη ἐνότητα τῶν κατ' ἥχον κοινωνικῶν, μιὰν ἐνότητα ποὺ καταλαμβάνει τὰ φφ. 251^ῃ-275^ῃ τοῦ κώδικα ΕΒΕ 2406, ἀνθολογοῦνται συνθέσεις ποὺ ἀποδίδονται (ὄνομαστικά) στοὺς ἔξης (26 συνολικά) μελοποιούς (ἀπαριθμοῦνται ἐδῶ κατὰ τὴν ἀλφαριθμητικὴ σειρὰ τοῦ ἀρχικοῦ τους ὀνόματος): Αγάθων Κορώνης, Γεράσιμος ιερομόναχος Χαλκεόπουλος, Γεώργιος δομέστικος Σγουρόπουλος, Γεώργιος Μοσχιανός, Γρηγόριος Αλυάτης, Δημήτριος Δοκειανός, Δημήτριος Μοσχιανός, Δημήτριος Ραιδεστηνός, Θεόδωρος δομέστικος Καλλικρατείας, Θεόδωρος Κατακαλῶν, Θεοφύλακτος Αργυρόπουλος, Ιωακεὶμοναχὸς Χαρσιανίτης, Ιωάννης διάκονος Σγουρόπουλος, Ιωάννης Δούκας ὁ ἀγιοσοφίτης δομέστικος, Ιωάννης Κλαδᾶς, Μανουὴλ Αργυρόπουλος, Μανουὴλ Βλατηρός, Μανουὴλ ἰερεὺς ὁ Αμπελοκηπιώτης, Μανουὴλ Κορώνης, Μανουὴλ Χρυσάφης, Μάρκος ιερομόναχος ἀπὸ τῶν Ξανθοπούλων, Μιχαὴλ ἰερεὺς Προπολᾶς, Νικόλαος Ασάν, Ξένος Κορώνης, Φερεντάρης, Φωκᾶς ὁ Πολίτης. Μιὰν πρώτη, γενικὴ, ἀναφορὰ γιὰ ὅλους αὐτοὺς βλ. στὴν εἰδικὴ μελέτη τοῦ Velimirović 1966.

²⁵ Εἶναι χαρακτηριστικὴ, ἐν προκειμένῳ, ἡ σημείωση ποὺ προσθέτει ὁ γραφέας τοῦ συγκεκριμένου κώδικα στὸ φ. 291^ῃ, ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὸ προμνημονευθὲν βιβλιογραφικὸ σημείωμα: Εἰς αὐτὸν τὸ ἔτος καὶ εἰς τὴν αὐτὴν ἵνδικτον ἐπαρέλαβεν ὁ Μαχονμέτημπεεις τὴν ἐκ Θ(εο)ῦ ὀργισθεῖσαν Κωνσταντινούπολιν, πλὴν μαϊω κθ', τῆς ἀγίας ὁσιομάρτυρος Θεοδωσίας, ἡμέρα τρήτη, ὥρα πρώτη τῆς ἡμέρας. Καὶ ἐγένετο θρήνος καὶ οὐαὶ εἰς ἄπαντα τὸν κόσμον. Βλ. Πολίτης & Πολίτη 1991:398, 404. Πρβλ. καὶ Στάθης 1989:432.

οίκογενειῶν»²⁶, γνωστῶν στὴν μέχρι ἐκείνη τὴν ἐποχὴ σχετικὴ χειρόγραφη παράδοση²⁷. Ἐτσι, μέσα ἀπὸ τὶς διάφορες μελοποιήσεις κοινωνικῶν ὕμνων, προβάλλονται, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, ἐδῶ καὶ οἱ οἰκογένειες: *Κορώνη* [μὲ τὸν πατέρα Ξένο τὸν Κορώνη, τὸν ἀδελφό του Αγάθωνα καὶ τὸν γιό του Μανουήλ]²⁸, *Αργυρόπουλον* [μὲ τοὺς Θεοφύλακτο καὶ Μανουήλ]²⁹, *Σγουρόπουλον* [μὲ τὸν διάκονο Ιωάννη καὶ τὸν δομέστικο Γεώργιο]³⁰, κοντὰ σ' αὐτούς, λοιπόν, προστίθεται ἀρμοδίως καὶ ἡ οἰκογένεια *Κλαδᾶ*: μὲ τὸν πατέρα, Ιωάννη, λαμπαδάριο τοῦ εὐαγγοῦς βασιλικοῦ κλήρου, καὶ τὴν (ἀνώνυμη) κόρη του³¹.

2. Οἱ συνθέσεις

²⁶ Περὶ τοῦ φαινομένου τῶν ψαλτικῶν οἰκογενειῶν πρόβλ. Χαλδαιάκης 2009.

²⁷ Πρόβλ. σχετικὰ καὶ Velimirović 1966:12-3.

²⁸ Ἐπτὰ ποιήματα τοῦ πρωτοψάλτου Ξένου τοῦ Κορώνη ἀνθολογοῦνται στὴ συγκεκριμένη ἐνότητα κατ' ἥχον κοινωνικῶν τοῦ κάδικα ΕΒΕ 2406: τρία κυριακὰ κοινωνικὰ *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* [μελοποιημένα στοὺς ἥχους πλ. α' (φφ. 261^v-262^r), πλ. β' (φ. 263^r) καὶ βαρόν (φ. 265^v)], δύο θεομητορικὰ κοινωνικὰ *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι* [μελοποιημένα στοὺς ἥχους πλ. β' νενανώ (φ. 263^v) καὶ πλ. δ' (φ. 271^r)], ἔνα κοινωνικὸ ψαλλόμενο σὲ μνῆμες ἀγίων *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον* [σὲ ἥχο πλ. β' νενανώ (φ. 263^r)] καὶ ἔνα κοινωνικὸ γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς Αναλήψεως Ανέβη ὁ Θεός ἐν ἀλαλαγμῷ [σὲ ἥχο βαρόν (φ. 267^{r-v})]. Κοντὰ σ' αὐτά, ἀνθολογεῖται καὶ μιὰ σύνθεση τοῦ γιοῦ του Μανουήλ [ἔνα κοινωνικὸ γιὰ τὴν ἑορτὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (βλ. στὸ φ. 263^v: *Τοῦ νίοῦ αὐτοῦ, κύριο Μανουήλ τοῦ Κορώνη· [ἥχος] πλ. β' Εξελέξατο, Κύριος, τὴν Σιάν*)], καθὼς καὶ ἄλλη μία τοῦ ἀδελφοῦ του Αγάθωνος [ἔνα κυριακὸ κοινωνικό (βλ. στὰ φφ. 265^v-266^r: *Ποίημα κύρι Αγάθωνος μοναχοῦ τοῦ Κορώνη· [ἥχος] βαρόνις Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*)].

²⁹ Στὸν Θεοφύλακτο ἀποδίδονται ἐδῶ τρία κοινωνικὰ [ἔνα κυριακό (βλ. ΕΒΕ 2406, φ. 266^r: *Ἐτερον, τοῦ Αργυροπούλου κύρι Θεοφύλακτον· [ἥχος] βαρόνις Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*), ἔνα ψαλλόμενο σὲ μνῆμες ἀγίων (βλ. ΕΒΕ 2406, φ. 269^{r-v}: *Θεοφύλακτον τοῦ Αργυροπούλου· [ἥχος] βαρόνις Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον*) καὶ ἔνα θεομητορικό (βλ. ΕΒΕ 2406, φ. 256^r: *Τοῦ Αργυροπούλου κύρι Θεοφύλακτον, πολίτικον· [ἥχος] γ' Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι*)] καὶ στὸν Μανουήλ ἄλλα δύο [ἀμφότερα κυριακά (βλ. ἀντίστοιχα: ΕΒΕ 2406, φφ. 267^v-268^r: *Ἐτερον κοινωνικόν, ποίημα κύρι Μανουήλ μαϊστορος τοῦ Αργυροπούλου· [ἥχος] βαρόνις Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*. ΕΒΕ 2406, φφ. 271^v-272^r: *Ἐτερον, κύρι Μανουήλ μαϊστορος τοῦ Αργυροπούλου· [ἥχος] πλ. δ' Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*]).

³⁰ Βλ. ἀντίστοιχα: ΕΒΕ 2406, φφ. 252^v-253^r: *Ἐτερον, ποίημα κύρι Ιωάννου διακόνου τοῦ Σγουροπούλουν καὶ δομεστίκου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας· [ἥχος] α' τετράφωνος Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος*. ΕΒΕ 2406, φφ. 256^v-257^r: *Ἐτερον, τοῦ δομεστίκου κύρι Γεωργίου τοῦ Σγουροπούλου· [ἥχος] γ' Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι*.

³¹ Γιὰ τὴ σύνθεση τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ (ποὺ ἀνθολογεῖται στὸ φ. 258^v τοῦ κάδικα ΕΒΕ 2406) γίνεται ἐδῶ εἰδικὸς λόγος. Ὁ πατέρας της, Ιωάννης λαμπαδάριος ὁ Κλαδᾶς, ἐμφανίζεται στὴ συγκεκριμένη ἐνότητα τοῦ ἴδιου κάδικα ὡς μελοποιὸς 13 σχετικῶν συνθέσεων· ἐννέα κυριακῶν κοινωνικῶν *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* [μελοποιημένων στοὺς ἥχους α' (φφ. 251^r καὶ 251^{r-v}. δύο συνθέσεις), β' (φ. 253^{r-v}), γ' (φφ. 255^v-256^r), δ' (φφ. 257^v-258^r), βαρόν (φφ. 266^v καὶ 266^v-267^r. δύο συνθέσεις) καὶ πλ. δ' (φφ. 270^v-271^r καὶ 272^{r-v}. δύο συνθέσεις)] καὶ τεσσάρων θεομητορικῶν κοινωνικῶν *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι* [μελοποιημένων στοὺς ἥχους γ' (φ. 256^{r-v}), δ' (φ. 258^{r-v}), πρωτόβαρον (φ. 267^r) καὶ πλ. δ' (φ. 273^r)].

Πρὸιν ἀπὸ τὴν εἰδικὴ ἀνάλυση τῶν ἐδῶ ἐξεταζόμενων συνθέσεων σημειώνω, προοιμιακά, ὅτι ἡ αἰσθητικὴ ὁποιασδήποτε (βυζαντινῆς ἢ μεταβυζαντινῆς) σύνθεσης προσεγγίζεται, ἐρμηνεύεται καὶ ἀναλύεται, ἀναγωγικά, σὲ τοία ἐπίπεδα³². αὐτά, συγκεκριμένα, εἶναι:

- *Η πρωτογενῆς δομὴ τῆς σύνθεσης.* ἔνα δεδομένο ποὺ προκύπτει, αὐτόχρημα, ἀπὸ τὴν παραδεδομένη δομὴ τοῦ ποιητικοῦ κείμενου πάνω στὸ ὅποιο ἀναπτύσσεται ἡ σύνθεση.
- *Η δευτερογενῆς μορφολογία τοῦ μέλους τῆς.* Πρόκειται γιὰ παρατηρήσεις πάνω στὴ γενικότερη μελικὴ ἐπεξεργασία τῆς σύνθεσης· αὐτὴ ἐπιχειρεῖται συνήθως κατὰ ἄλλες ἐπιμέρους ὑποενότητες, ποὺ (ἀπὸ τὸν εἰδικὸ μελετητή) ἀναγνωρίζονται εύκολα βάσει τοῦ τρόπου κατὰ τὸν ὅποιο ἀναπτύσσονται, ἀλληλοδιαδοχικά, οἱ μουσικὲς φράσεις τῆς σύνθεσης. Πάντως, αὐτὴ ἡ περαιτέρω κατάτμηση τοῦ μέλους ἐπισημαίνεται ἐπιπροσθέτως καὶ κατὰ ἔνα πλέον προσιτὸ (ἀκόμη καὶ στὸν ἀπλό, ἀλλὰ προσεκτικό, παρατηρητὴ τῆς καταγραφῆς τῆς σύνθεσης) τρόπο: μὲ τὴ σημείωση (στὸ μέρος ὅπου καταγράφεται τὸ ποιητικὸ κείμενο τῆς σύνθεσης) μιᾶς τελείας ἀνάμεσα στὰ μελικὰ διαφοροποιούμενα μέρη τῆς μελωδίας³³. Μὲ ἄλλα λόγια, στὶς ἐκτενεῖς (κατὰ κανόνα) καὶ μελισματικὰ ἀναπτυγμένες παπαδικὲς συνθέσεις, παραδίδεται μιὰ ἴδιότυπη (ἄκρως ἐνδιαφέρουσα καὶ χαρακτηριστική) «μορφολογικὴ στίξη», ποὺ (ὅπως εἶναι κατανοητό) ἀποτελεῖ ἔνα πολὺ ἀσφαλῆ ὄδηγό γιὰ τὴν κατανόηση καὶ ἀκριβῆ ἐπισήμανση αὐτῶν τῶν ἀναζητούμενων δευτερογενῶν δομικῶν ὑποενοτήτων τῆς σύνθεσης.
- *Οἱ ἐπιμέρους, λεπτότερες καὶ εἰδικές, τεχνικὲς τῆς μελοποίησῆς τῆς.* Ἐδῶ, τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ μουσικολόγου στρέφεται σὲ (συνδυαστικὴ ἢ μεμονωμένη) ἀνάλυση τοῦ μέλους ποὺ ἀναπτύσσεται μέσα στὶς παραπάνω ὑποενότητες. Αὐτὴ ἡ «ἐσωτερικὴ μελικὴ ἀνάπτυξη» ἐπιχειρεῖται κατὰ συγκεκριμένες τεχνικὲς τῆς μελοποιίας (ἐνδεικτικὰ ἀναφέρονται· ἡ ἐπανάληψη, ἡ παλλιλογία, ἡ μίμηση πρὸς τὰ νοούμενα, ἡ μεταβολή, ἡ ἀπόδοση³⁴· μὲ τὸν λεπτομερῆ ἐντοπισμὸ (καὶ βέβαια τὸν σχολιασμὸ) αὐτῶν τῶν δεδομένων διασαφηνίζεται, ὅπωσδήποτε, περαιτέρω ὁ τρόπος ποὺ σκέφτηκε ὁ συνθέτης, οἱ ἀτραποὶ τῆς μουσικῆς του ἔμπνευσης, τὸ συνολικὸ πλάνο τῆς σύνθεσῆς του.

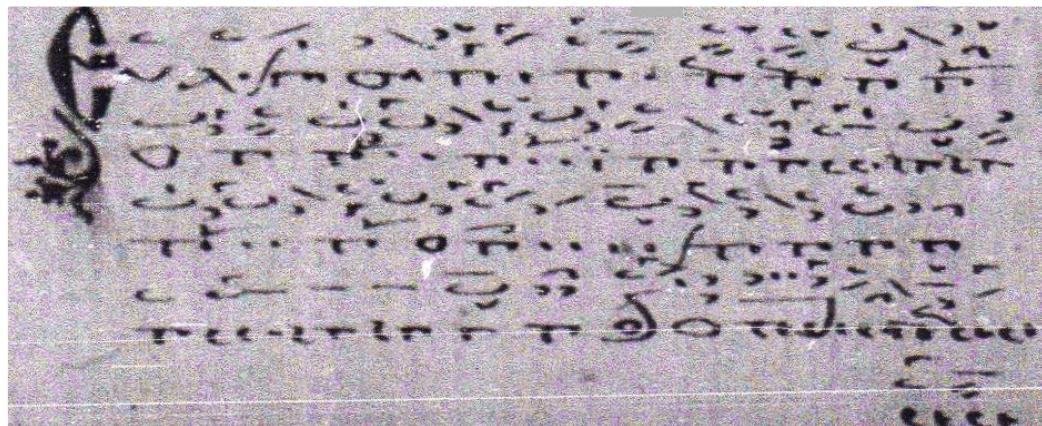
³² Στὶς ἀκόλουθες παρατηρήσεις συμπυκνώνονται ἀπόψεις μου, τὶς ὅποιες ἐπεξεργάζομαι εἰδικότερα σὲ μιὰν ὑπὸ δημοσίευση μονογραφία μου, μὲ τίτλο: *Εἰσαγωγὴ στὴ Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*.

³³ Βλ. Raasted 1958. Raasted 1966:55-76. Προβλ. Troelsgård 1999. Κρητικοῦ 2004:287. Alexandru 2006:321 (ύποσημ. 41).

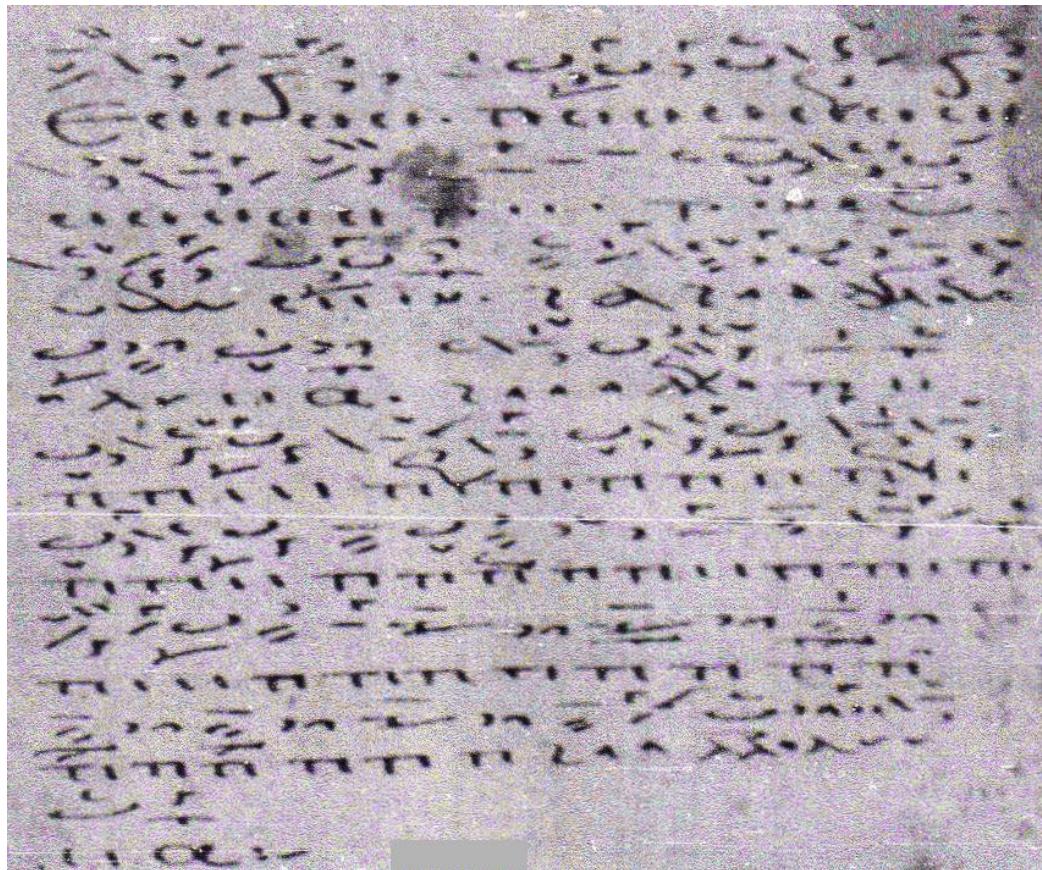
³⁴ Αὐτὲς εἶναι οἱ τεχνικὲς ποὺ μνημονεύει, συγκεκριμένα, ὁ Χρύσανθος 1832:187-88 (§§ 419-23).

Μὲ βάση, λοιπόν, τὸ παραπάνω πλάνο ἀνάλυσης παρουσιάζονται, στὴ συνέχεια, οἱ συνθέσεις τῶν ἐδῶ ἐξεταζόμενων δύο γυναικῶν συνθετριῶν:

Ἡ σύνθεση τῆς Καλογραίας εἶναι (ὅπως ἡδη παρατηρήθηκε παραπάνω) ἔνας στίχος ἀπὸ τὴν πρώτη στάση τοῦ πολυελέου τοῦ Κουκουμᾶ. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ἀποτελεῖ μέρος ἐνὸς εὐρύτερου ψαλμοῦ, τοῦ 134^{ου}, ψαλμοῦ ἡ σύσταση τοῦ ὅποιου εἶναι δεδομένη καὶ προκαθορισμένη ἀπὸ τὸν ποιητή του· ψαλμικὸς στίχος (τὸ ἡμιστίχιο ἡ καὶ ἄλλο, ἀκόμη μικρότερο, τμῆμα ἐνὸς τῶν 21 συνολικὰ στίχων τοῦ ψαλμοῦ) καὶ ἐφύμνιο (ποὺ στὸν παρόντα ψαλμὸν εἶναι τὸ ἀλληλούια)³⁵:

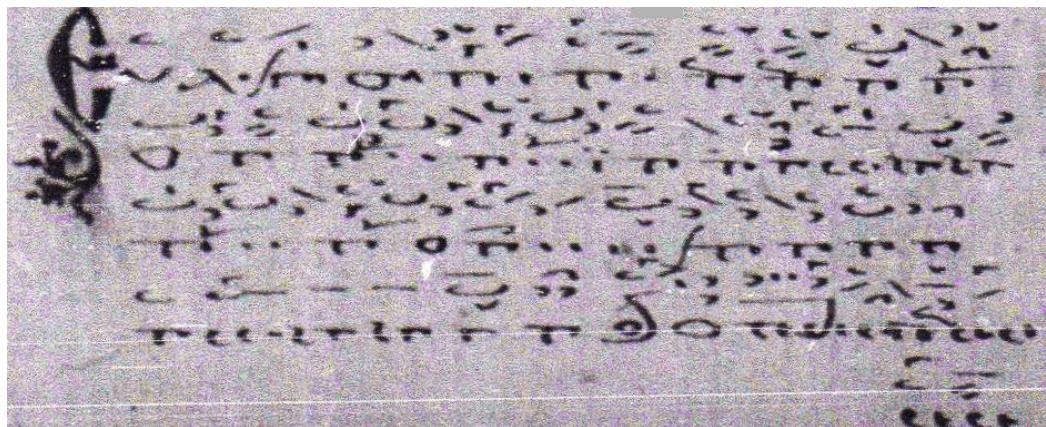


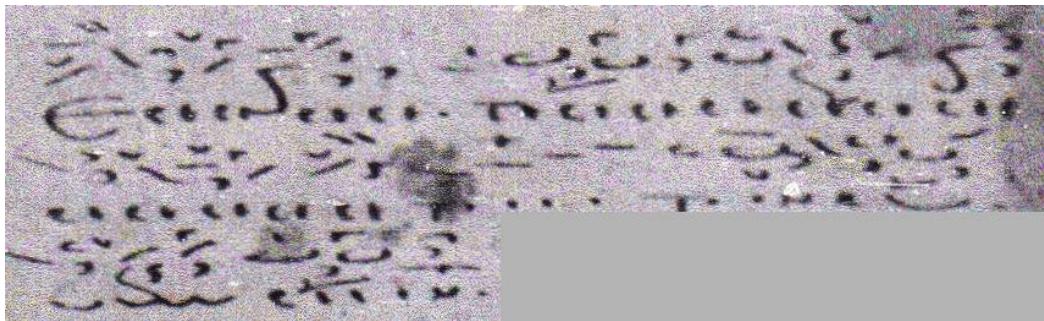
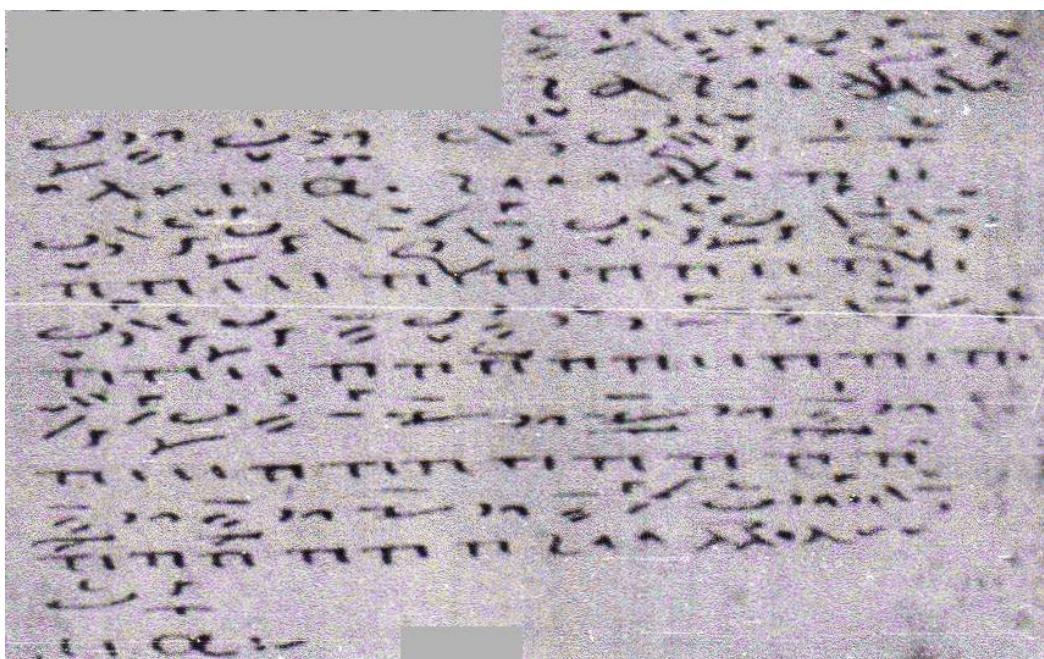
³⁵ Βλ. Χαλδαιάκης 2003:226-32.



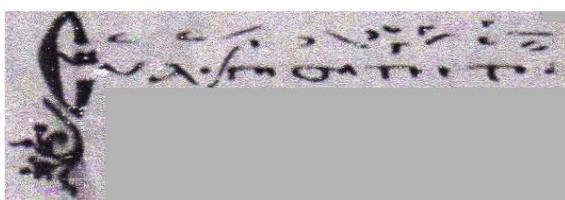
Ἐτσι λοιπόν, ἡ σύνθεση διακρίνεται, πρωτογενῶς, σὲ δύο μέρη. Τὸ πρῶτο μέρος ὁρίζεται ἀπὸ τὸν ψαλμικὸ στίχο Εὐλογήσατε τὸν Κύριον (πρόκειται, ἀκριβέστερα, γιὰ τὸ κοινὸ δεύτερο ἡμιστίχιο τῶν ὑπ' ἀριθμὸν 19 καὶ 20 στίχων τοῦ 134^{ου} ψαλμοῦ), ἐνῶ τὸ δεύτερο ἀπὸ τὸ ἐπιτασσόμενο ἐφύμνιο ἀλληλούια:

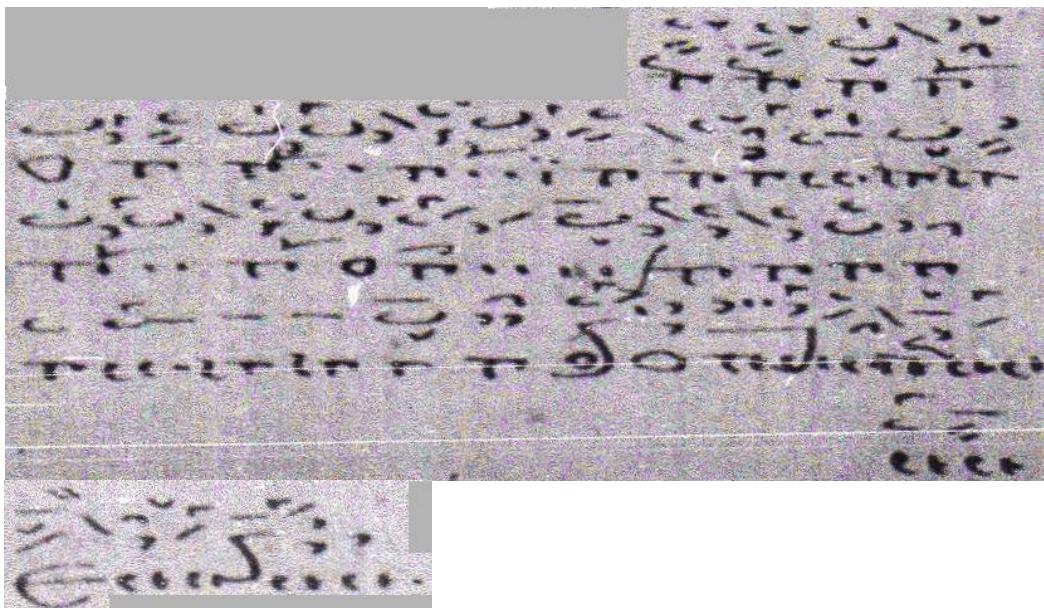
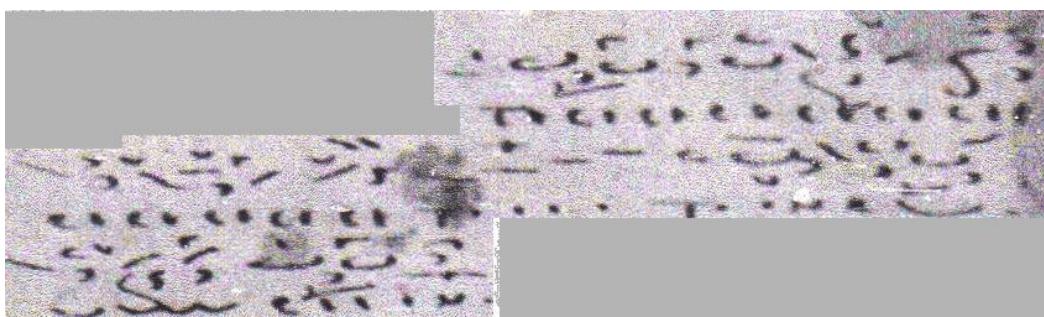
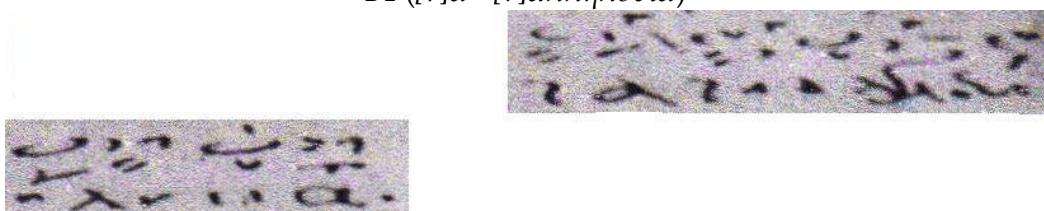
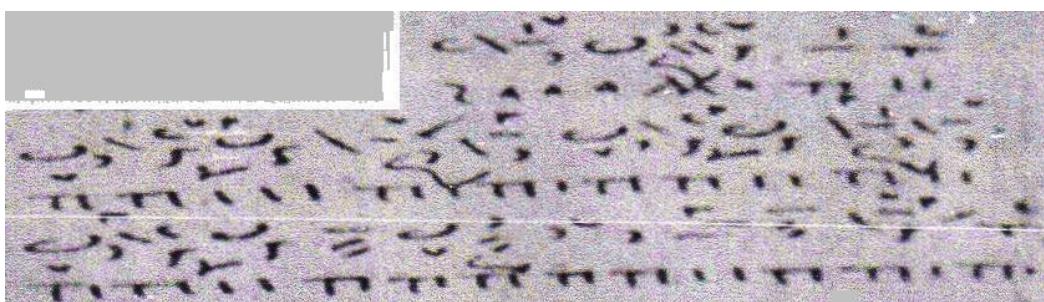
A' ΜΕΡΟΣ (Εὐλογήσατε τὸν Κύριον)



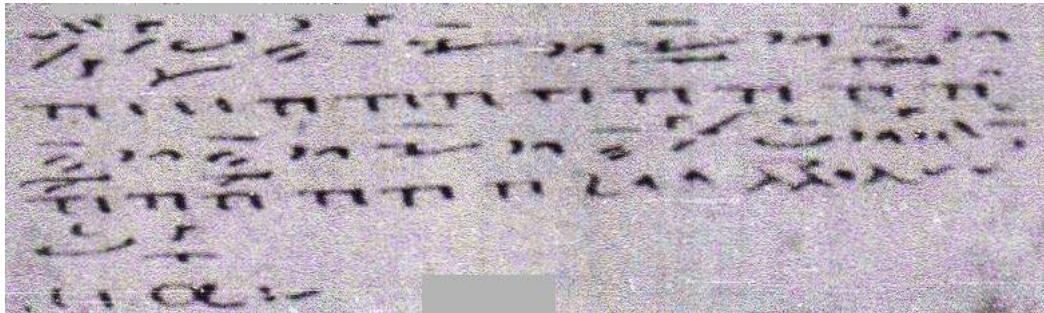
Β' ΜΕΡΟΣ (*ἀλληλούια*)

Καθένα ἀπὸ τὰ δύο παραπάνω μέρη τῆς σύνθεσης διακρίνεται, δευτερογενῶς, καὶ βάσει τῶν ἀναδιπλώσεων τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, τῶν ἐναλλαγῶν τοῦ μέλους, ἀλλὰ καὶ τῆς εὐδιάκριτης «μορφολογικῆς στίξης», σὲ ἐπιμέρους ὑποενότητες· τρεῖς γιὰ κάθε μέρος (πρῶτο καὶ δεύτερο):

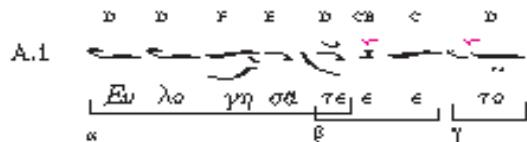
Α1 (*Ἐὺλογήσατε το-*)Α2 (*τοτοτο... - τερερε..*)

A3 ($\tau\epsilon\rho\epsilon\rho\epsilon\dots$ - $\tau\circ\nu\ K\circ\rho\iota\circ\nu$)B1 ($[v]\grave{a}$ - $[v]\grave{a}\lambda\lambda\eta\lambda\circ\circ\circ\circ\circ\circ$)B2 ($[v]\grave{a}\lambda\lambda\eta - \tau\iota\tau\iota\tau\iota\dots$)

Β3 (τιτιτι... - [ν]άλληλούια)



Ειδικότερα, τώρα, τὸ τμῆμα **A1** ἐπέχει θέση «προλόγου» στὴν ὅλη σύνθεση. Η εἰσαγωγικὴ θέση, ἀπὸ τὴν ὅποια σχηματίζεται [A.1.α], εἶναι ἡ συνήθης χαρακτηριστικὴ ἀρκτικὴ θέση τῶν περισσότερων ὁμοειδῶν στίχων πολυελέου³⁶. Ἐδῶ, πάντως, παρουσιάζεται κατά τι διαφοροποιημένη, μὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ μελωδικὴ πτώση στὴ συλλαβὴ - τε (τῆς λέξης εὐλογήσατε) [A.1.β], μιὰ πτώση ποὺ ὀδηγεῖ ἀμέσως στὴν ἀρχὴ τοῦ κρατήματος (το) [A.1.γ], ἐνὸς κρατήματος ποὺ συνεχίζεται στὸ τμῆμα A2.

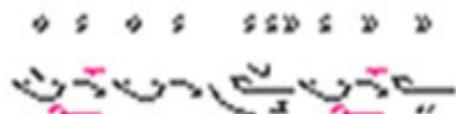


Στὸ τμῆμα **A2** ἐπισημαίνεται ἀμέσως ἡ τεχνικὴ τῆς ἐπανάληψης³⁷. τόσο στὴν ἀρχικὴ μουσικὴ φράση, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται δύο φορές [A.2.α₁-α₂], ὅσο καὶ σὲ ἄλλη ἐκτενέστερη θέση³⁸, στὴ συνέχεια, ποὺ ἐπίσης ἐπαναλαμβάνεται δύο φορές [A.2.γ₁-γ₂]. Ανάμεσά τους, ἀναπτύσσονται

³⁶ Βλ. Χαλδαιάκης 2003:500-08.

³⁷ Πρβλ. Χρύσανθος 1832:187 (§420): «Ἐπανάληψις δὲ εἶναι, τὸ νὰ μεταχειριζώμεθα ἐπὶ τῶν αὐτῶν τόνων ἐκ δευτέρου μίαν θέσιν, ἢ δόλοκληρον περιόδον μελωδίας· καθὼς μάλιστα συνειθίζεται εἰς τὰ μαθήματα καὶ κρατήματα τῶν παλαιῶν...».

³⁸ Αὐτὴ ἡ θέση ἀναπτύσσεται μὲ διπλοπέταστο καὶ λύγισμα στὸ πρώτο της μέρος καὶ μὲ ἀντίστοιχο μοτίβο (μὲ ἵσον καὶ ὑπορροή) στὸ δεύτερο, ἐκτείνεται δὲ πάνω στὸ εὖρος τοῦ κατιόντος τετραχόδου αγια-ανεανες (G-D) τοῦ πρώτου ἥχου:



δύο άκόμη θέσεις [A.2.β₁-A.2.β₂], κατά τὴν τεχνικὴ τῆς παλλιλογίας³⁹, ὅχι πανομοιότυπες, ἀλλὰ μὲ έμφανῆ τὴ μελικὴ όμοιότητά τους⁴⁰.

A.2

1

D D G F D E D D G F G F F E D E D
 70 70 70 70 0 70 70 0 0 700 0 1 70
 8₁ 8₂ 8₃ 8₄ 8₅ 8₆ 8₇ 8₈ 8₉ 8₁₀ 8₁₁ 8₁₂ 8₁₃

2

D A D E D G F G F F E D E D E D E
 70 70 70 70 70 70 0 0 70 0 70 0 70 0 0
 8₁ 8₂ 8₃ 8₄ 8₅ 8₆ 8₇ 8₈ 8₉ 8₁₀ 8₁₁ 8₁₂ 8₁₃ 8₁₄

3

G F F E E D D D B B C D E G D
 0 0 70 70 70 70 70 70 70 70 70 70 70 70
 8₁ 8₂ 8₃ 8₄ 8₅ 8₆ 8₇ 8₈ 8₉ 8₁₀ 8₁₁ 8₁₂ 8₁₃ 8₁₄

4

D F E D C D C D B C B C D E F C
 0 0 0 76 pe pe pe 76 pe pe pe pe pe pe
 8₁ 8₂ 8₃ 8₄ 8₅ 8₆ 8₇ 8₈ 8₉ 8₁₀ 8₁₁ 8₁₂ 8₁₃ 8₁₄

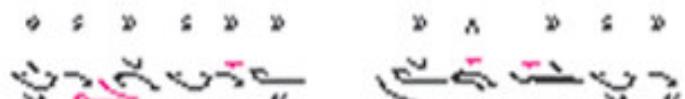
5

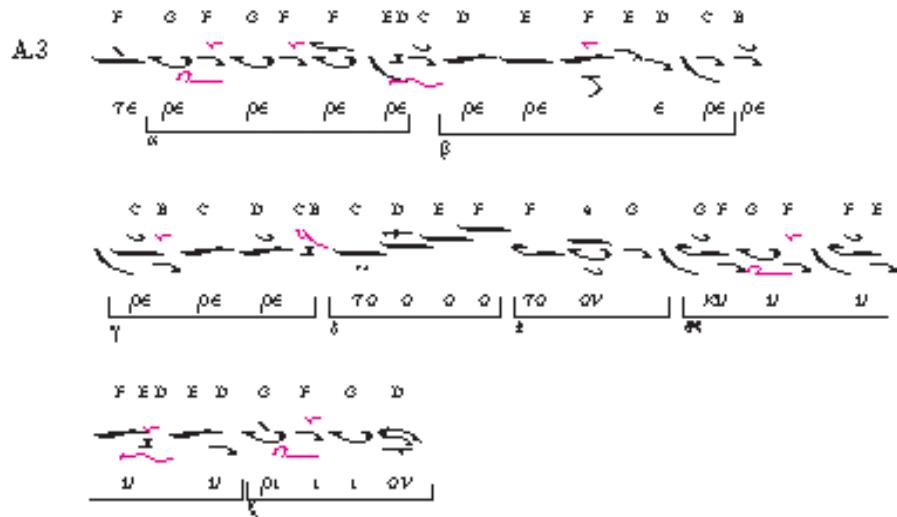
D E F E D C
 pe pe pe
 8₁ 8₂ 8₃ 8₄ 8₅

Αύτό το τμῆμα τῆς σύνθεσης (A2) συνδέεται ἀδιόρατα μὲ τὸ ἐπόμενο (A3), μέσω τριῶν μουσικῶν φράσεων· πρόκειται γιὰ τρεῖς σχηματισμοὺς ποὺ συναντῶται διάσπαρτα ἐδῶ [A.2.ε/A.2.θ/A.2.ι], σχηματισμοὺς τοὺς ὅποιους χρησιμοποιεῖ (αὐτὴ τὴ φορὰ σὲ συνεχόμενη διάταξη) ή συνθέτοια καὶ στὸ τμῆμα A3 [A.3.β/A.3.γ/A.3.δ], ἐκεῖ –μάλιστα– κατὰ ἀκοιβῶς ἀντίστοιφη (σὲ σχέση μὲ τὸ τμῆμα A2) σειρὰ παράθεσης.

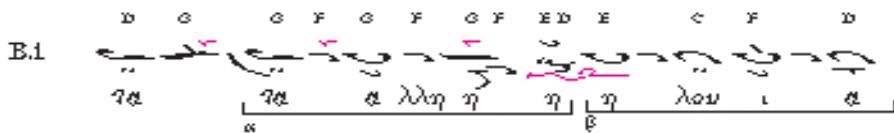
³⁹ Πρβλ. Χρύσανθος 1832:187 (§419): «Εἶναι δὲ Παλλιλογία μὲν τὸ νὰ ποιῶμεν τὴν ἀνάβασιν, ἢ κατάβασιν τῆς μελωδίας διὰ τῆς ἀντῆς Θέσεως...».

⁴⁰ Στὴν πρώτη θέση [A.2.βι], ἐπιχειρεῖται, ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ τετραχόδου, τοίφωνη κατάβαση καὶ στάση στὴ βάση τοῦ ἥχου, ἐνῶ στὴ δεύτερη [A.2.β₂], ἀντίστοιχη κατάβαση, ἐδῶ ὅμις ἀνάστροφα· ἀπὸ τὴ βάση τοῦ τετραχόδου, μὲ ἐπαναφορὰ καὶ στάση στὴ βάση τοῦ ἥχου καὶ πάλι;



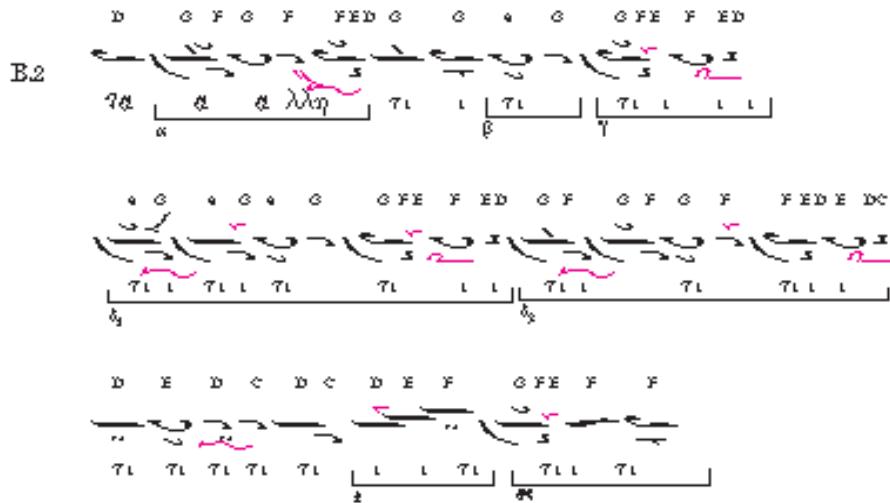


Τὸ τμῆμα **B1**, ἀντιστικτικὰ πρὸς τὸ τμῆμα A1, λειτουργεῖ καὶ πάλι ὡς «προοίμιο» τοῦ δεύτερου μέρους τῆς σύνθεσης. Αναπτύσσεται πάνω στὸ κατιὸν τετράχορδο αγια-ανεανες (G-D) τοῦ ἥχου [B.1.α], μὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ (τελική) πτώση [B.1.β] στὸ τέλος τῆς λέξης ἀλληλούια.



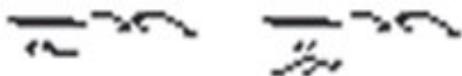
Στὸ τμῆμα **B2** δεσπόζει μιὰ ἔκτενής θέση, ποὺ παρατίθεται -κατὰ τὴν τακτικὴ τῆς (κατιούσας) παλλιλογίας- δύο φορές· τὴν πρώτη μὲ ἔναρξη ἀπὸ τὸν φθόγγο ανανες (a) [B.2.δ1] καὶ τὴ δεύτερη μὲ ἔναρξη ἀπὸ τὸν φθόγγο αγια (G) [B.2.δ2]. Χαρακτηριστικὴ εἶναι καὶ ἡ τελικὴ κατάληξη αὐτοῦ τοῦ τμήματος [B.2.στ], ποὺ σταματᾶ στὴ διφωνία τοῦ ἥχου, στὸν φθόγγο νανα (F). Τὸ γεγονός, ἀν ἀξιολογηθεῖ συνολικὰ καὶ σὲ συνεκτίμηση μὲ τὸ προηγούμενο (πρῶτο) μέρος τῆς σύνθεσης, προδίδει μιὰν ἐνδιαφέρουσα ἐναλλαγὴ τῶν ἐπιμέρους καταλήξεων ποὺ προκρίνει ἡ συνθέτοια⁴¹. μιὰν ἐναλλαγὴ ποὺ κρατώντας ὡς σταθερὸ σημεῖο ἀναφορᾶς τὴ βάση τοῦ ἥχου (καὶ ὡς ἐκ τούτου τὸ βασικό του τετράχορδο ανανες-αγια [D-G]), κινεῖται παράλληλα καὶ στὸ πλαίσιο ἐνὸς γειτονικοῦ τετραχόρδου, αὐτοῦ τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου ἥχου νεαγιε-νανα [C-F].

⁴¹ Τὸ τμῆμα A1 καταλήγει στὸν φθόγγο ανεανες (D), τὸ τμῆμα A2 στὸν φθόγγο νεαγιε (C) καὶ τὸ τμῆμα A3 πάλι στὸν φθόγγο ανεανες (D). Ἀντίστοιχα, τὸ τμῆμα B1 καταλήγει στὸν φθόγγο ανεανες (D), τὸ τμῆμα B2 (ποὺ σχολιάζεται ἐδῶ) στὸν φθόγγο νανα (F) καὶ τὸ τμῆμα B3 στὸν φθόγγο ανεανες (D).



Τὸ τμῆμα Β3, μὲ τὸ ὅποιο καὶ κλείνει ἡ σύνθεση, ξεκινάει μὲ μιὰν ἐπανάληψη τοῦ καταληκτικοῦ μελωδικοῦ σχηματισμοῦ τοῦ τμήματος Β2 (ποὺ συνδέει ἀρμονικότατα τὰ δύο τμήματα) [Β.2.στ - Β.3.α]. Ακολουθεῖ μιὰ ἐντυπωσιακὰ μακρὰ «άλυσίδα» (κατιούσας κυρίως) παλλιλογίας, μὲ τὸν ἕδιο σχηματισμό⁴², ἔνα σχηματισμὸ ποὺ μελοποιεῖται ἐμφανῶς κατὰ τὴν χρήση τῆς πλοκῆς⁴³, νὰ παρατίθεται ἔξι φορές [Β.3.β1-β6]⁴⁴. Αὐτὸ τὸ

⁴² Αὐτὸς ὁ σχηματισμὸς διαμορφώνεται τέσσερις μὲν φορὲς ἀπὸ ξηρὸ κλάσμα καὶ ἄλλες δύο (έκατέρωθεν τῶν ἐπισημανθέντων τεσσάρων) ἀπὸ κράτημα, ἀμφότερα τιθέμενα πάνω σὲ ἀνιόντα χαρακτήρα, μὲ ἀκολουθούσα δίφωνη κατάβαση:



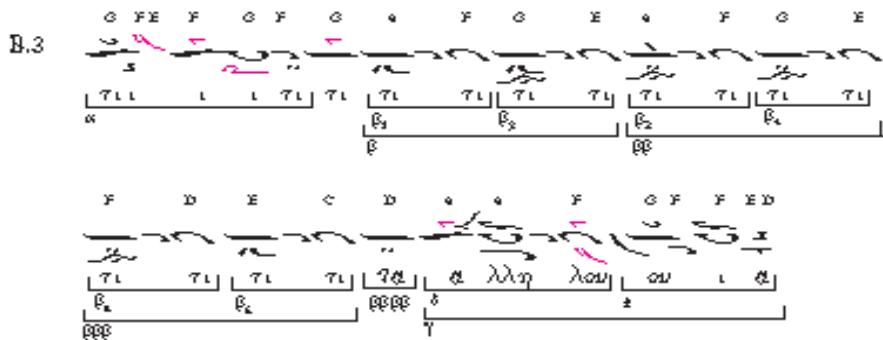
Ως παραλλαγὴ τοῦ ἕδιου σχηματισμοῦ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καὶ ὁ ἀμέσως ἐπόμενος [Β.3.δ], ποὺ διαμορφώνεται πάνω στὴν ἕδια μελωδικὴ κίνηση, ἀλλὰ μὲ χρήση ἀντικενώματος καὶ πιάσματος:



⁴³ Σύμφωνα μὲ τὸν Χρύσανθο [1832:175 (§ 390)] «χρῆσις ἡτον ἡ διάφορος ἀπεργασία τοῦ μέλουν». ἐνῶ, κατὰ τὸν ἕδιο [1832:175-6 (§ 392)] «πλοκὴ εἶναι ἐκείνη [ἡ χρῆσις] ἡτις ρίπτει ἔναν ἔνα φθόγγον διὰ διαστημάτων ὑπερβατῶν δύο ἡ καὶ περισσοτέρων, προτάττονσα τούτων ἡ τὰ βαρέα, ἡ τὰ ὀξύτερα».

⁴⁴ Σημειωτέον, πάντως, ὅτι αὐτὴ ἡ ἀλυσίδα μουσικῶν φράσεων [Β.3.β1-β6] θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ θεωρηθεῖ, σὲ μιὰ μακροδομικὴ προσέγγιση, ὡς ἐνιαίᾳ (καὶ κατὰ τετραπλῆ ἀλληλουχίᾳ ἀναπτυσσόμενη) κατιούσα (ἀπὸ τὴν κορυφὴν πρὸς τὴν βάσην τοῦ πενταχόρδου τοῦ πρώτου ἔχον) μελωδικὴ γραμμή, βαίνοντας ὡς ἔξης: τριπλῆ ἐπανάληψη τῆς ἕδιας (ἀποτελούμενης ἀπὸ διπλῆ πλοκῆ) θέσης (ἐπανάληψη -μάλιστα- ποὺ τὶς δύο πρώτες

τμῆμα (καὶ ὅλη ἡ σύνθεση) ἐπισφραγίζεται μὲν ἐνα καταληκτικὸ ἀλληλούια [Β.3.γ], μελοποιημένο πάνω στὸ εὑρός τοῦ πενταχόρδου ανανες-ανεανες (a-D) τοῦ πρώτου ἥχου.



Σὲ μιὰν ἀπόπειρα μακροδομικῆς μελικῆς ἀνάλυσης ὅλης τῆς σύνθεσης θὰ παρατηρούσαμε τὰ ἔξης:

- Τὸν πυρῆνα τῆς σύνθεσης συνιστᾶ μουσικὴ θέση ποὺ μελοποιεῖται στὸ πλαίσιο τοῦ κατιόντος βασικοῦ τετραχόδου τοῦ πρώτου ἥχου *αγια-ανεανες* (G-D). Πανομοιότυπα, καὶ κυρίως μὲ διάφορες (ἀναλελυμένες ἢ συμπυκνωμένες) παραλλαγές, αὐτὴ ἡ θέση ἐμφανίζεται στὴ σύνθεση τουλάχιστον δώδεκα φορές [ἐνῶ ἐντοπίζονται καὶ τρεῖς ἀκόμη ἐμφανεῖς παραλλαγές της]⁴⁵.
- Δεύτερος σὲ συχνότητα χρήσης μουσικὸς σχηματισμός, ποὺ ἀπαντᾶ ἔξι (ἢ καὶ ἐπτά) συνολικὰ φορές, εἶναι μιὰ ἄλλη βραχεῖα φόρμουλα (ἀπὸ ἀνάβαση μιᾶς καὶ κατάβαση δύο φωνῶν)⁴⁶. Η οὐσιαστικὴ διαφορὰ εἶναι, πάντως, ὅτι ἐνῶ ἡ προηγούμενη θέση ἐντοπίζεται διάσπαρτα στὸ σύνολο τῆς σύνθεσης, ὁ παρὸν σχηματισμὸς χρησιμοποιεῖται μόνο σὲ ἓνα τμῆμα τῆς σύνθεσης (στὸ B3).
- Ἀλλοι, σταθερὰ ἐπαναλαμβανόμενοι, σχηματισμοί, μὲ τοὺς ὅποίους ἡ συνθέτοια ὀλοκληρώνει τὴν κατασκευὴν τοῦ συγκεκριμένου μελοποιήματος, εἶναι μιὰ κλιμακωτὴ ἀνάβαση τριῶν ἢ τεσσάρων φωνῶν⁴⁷, καθὼς καὶ ἡ γνωστὴ ἀνάπτυξη τοῦ τρομικοῦ⁴⁸. Απαντοῦν, καὶ οἱ δύο, τρεῖς φορές.

φορές [B.3.β – B.3.ββ] παρατίθεται –κατά τὴν ὄμωνυμη τακτική– πανομοιότυπα, ἐνῶ τὴν τρίτη φορὰ [B.3.βββ] μετατίθεται –κατὰ τὴν τεχνικὴ τῆς παλλιλογίας– δύο τόνους χαμηλότερα), ποὺ ὀλοκληρώνεται –ἥρεμα καὶ ἀπλᾶ– στὴ βάση τοῦ ἥχου [B.3.ββββ].

⁴⁵ Βλ. τις ἀκόλουθες θέσεις: A.2.β₁/ A.2.γ₁/ A.2.β₂/A.2.γ₂/ A.2.δ/ A.2.στ/ A.3.α/ A.3.στ/ A.3.ζ/ B.1.α/ B.2.α/ B.2.γ/ B.2.δ₁/B.2.δ₂/ B.3.ε. [Ποβλ. καὶ παραπάνω, ὑποσημ. 38, 40].

⁴⁶ Βλ. τοὺς σχηματισμοὺς Β.3.β₁-β₆ καὶ Β.3.δ. [Ποβλ. καὶ παραπάνω, ὑποσημ. 42, 44].

⁴⁷ Βλ. τοὺς σχηματισμοὺς Α.2.ε/Α.3.δ/Β.2.ε. Τὸ μέλος, βέβαια, ἀναπτύσσεται ἐδῶ κατὰ εὐθεῖα ἀγωγῆ, ὅπως τὴν περιγράφει ὁ Χρύσανθος [1832:175 (§ 391)]: «...εὐθεῖα μὲν ἦν ἐκείνη [ή ἀγωγή] ἥτις ποιεῖ τὴν ἀνάβασιν μὲ συνεχεῖς φθόγγους...».

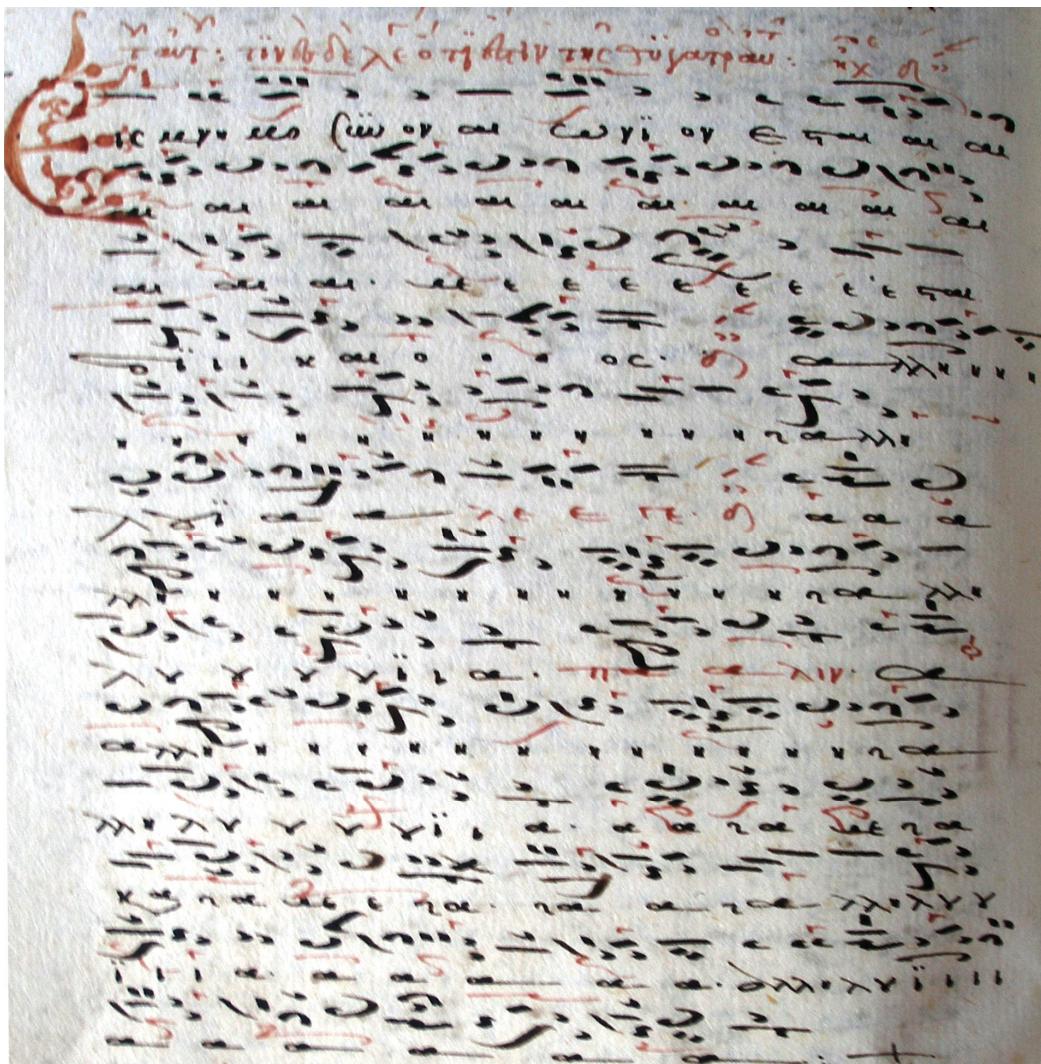
⁴⁸ Βλ. τοὺς σχηματισμοὺς Α.2.ζ/A.2.ι/A.3.β.

Ἡ χρήση περιορισμένου ἀριθμοῦ μουσικῶν θέσεων προσδίδει, ἀναμφίβολα, στὴν παροῦσα σύνθεση τὴν αἴσθηση τοῦ μέτρου. Παράλληλα, ὅλη αὐτὴ ἡ ἀρμονικὴ καὶ ὑπολογισμένη συναρμογὴ τῶν παραπάνω ἐπισημανθεισῶν (εὐάριθμων) μελωδικῶν φράσεων, τὴν καθιστᾶ εὐκολομάθητη, ἀλλὰ καὶ εύμνημόνευτη. Τέλος, ἀφοῦ τὸ σύνολο τῆς σύνθεσης ἀναπτύσσεται –οὐσιαστικά– πάνω στὸ βασικὸ τετράχοδο τοῦ ἥχου ανανες-αγια (D-G), ἡ ἐξαιρετικὰ περιορισμένη καὶ λελογισμένη φωνητικὴ ἔκταση στὴν ὁποία ἐκτείνεται⁴⁹ ὅχι μόνον προσιδιάζει κάλλιστα σὲ μοναστικὰ περιβάλλοντα (ὅπου ἐξ ὁρισμοῦ θὰ δραστηριοποιεῖτο καὶ ἡ συγκεκριμένη συνθέτοια), ἀλλὰ καὶ διευκολύνει καθοριστικὰ τὴν ἔρμηνεία τῆς σύνθεσης ἀπὸ γυναικείες φωνές⁵⁰.

Ἡ σύνθεση τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ είναι (ὅπως ἐπίσης ἐπισημάνθηκε παραπάνω) ἔνα κοινωνικὸ Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος, ἔνα κοινωνικὸ ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς κοινωνικὸ τῆς Ἐβδομάδος (ἀρμόδιο, συγκεκριμένα, γιὰ τὴν ἡμέρα Τρίτη) ἢ ὡς κοινωνικὸ ψαλλόμενο σὲ μνῆμες ἀγίων. Ἡ σύστασή της (καὶ γενικότερα ἡ σύσταση τῶν κοινωνικῶν ὕμνων, ὕμνων τὸ ποιητικὸ κείμενο τῶν ὁποίων λαμβάνεται ἀπὸ τοὺς ψαλμοὺς τοῦ Δαβίδ), δὲν διαφέρει ἀπὸ αὐτὴν τῆς προηγούμενης σύνθεσης· ἀποτελεῖται ἀπὸ ἔνα κατάλληλα ἐπιλεγμένο (γιὰ νὰ ἀρμόζει στὴν ἑορταστικὴ περίσταση κατὰ τὴν ὁποία ὁ συγκεκριμένος ὕμνος ψάλλεται) ψαλμικὸ στίχο καὶ τὸ πολὺ κοινὸ στοὺς ψαλμοὺς τοῦ Δαβίδ ἐφύμνιο ἀλληλούια:

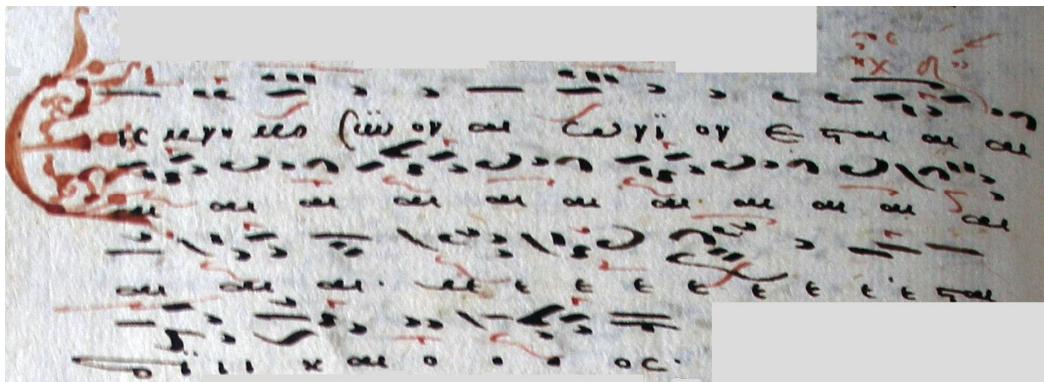
⁴⁹ Σημειώνεται, ὅτι ἐπὶ μὲν τὸ βαρὺ μόνον σὲ ἔνα σημεῖο τὸ μέλος ἀγγίζει παροδικὰ τὸν φθόγγο νεχεανες τῆς ὑπάτης (A) [βλ. A.2.β₂], ἐπὶ δὲ τὸ ὄξὺ ἔξι φορές τὸν φθόγγο ανανες τῆς νήτης φωνητικῆς περιοχῆς (a) [βλ. A.3.ε/B.2.β/B.2.δ₁/B.3.β₁/B.3.β₃/B.3.δ], σχηματίζοντας ἔτσι –εἰκονικά– μιὰν πλήρη κλίμακα· ὁρισμένες ἀκόμη φορές, ἡ μελωδία μεταπίπτει στὴ μεσότητα τοῦ ἥχου, στὸν φθόγγο αανες τῆς ὑπάτης (B) [βλ. A.1.β/A.2.δ-ε/A.2.η-θ/A.3.β-γ].

⁵⁰ Εἰδικότερες παρατηρήσεις γιὰ τὴ γυναικεία φωνὴ βλ. στά: Κορακίδης 2003:922-26. Κορακίδης 2004:146-60.

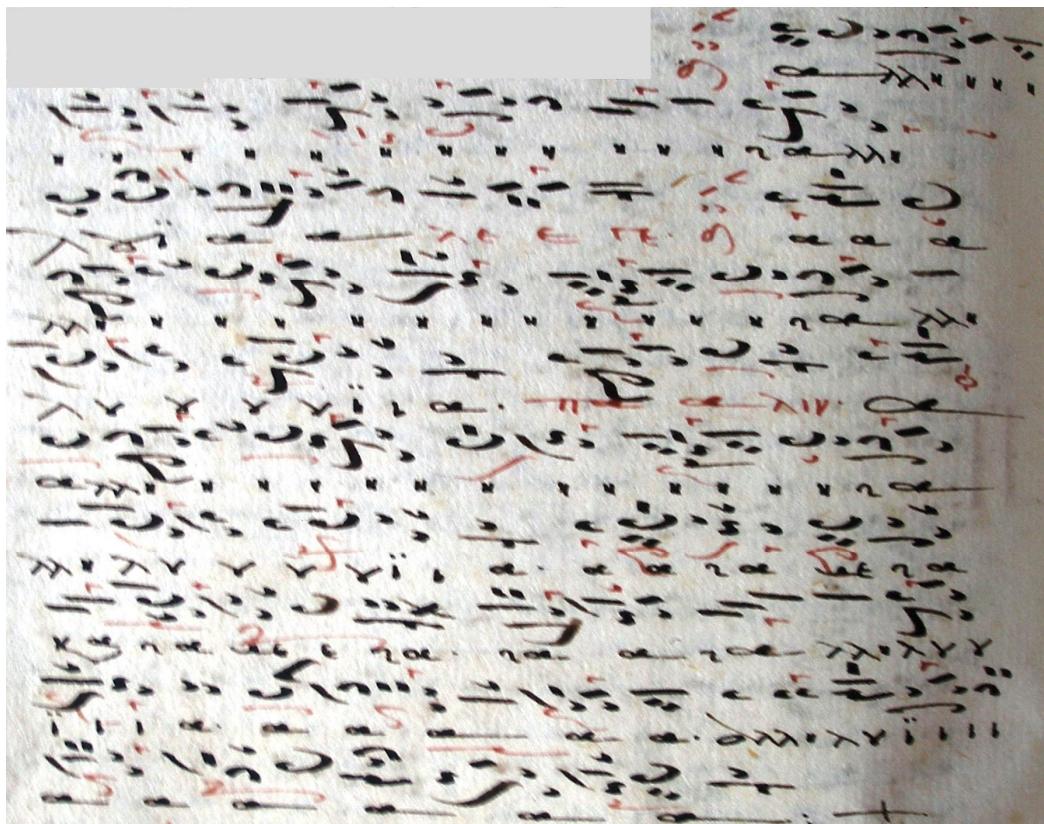


Ἐτσι, λοιπόν, ἡ σύνθεση διακρίνεται, πρωτογενῶς, σὲ δύο μέρη. Τὸ πρῶτο μέρος ὁρίζεται ἀπὸ τὸν ψαλμικὸ στίχο Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος (ψαλμὸς 111, 6β), ἐνῶ τὸ δεύτερο ἀπὸ τὸ ἐπιτασσόμενο ἐφύμνιο ἀλληλούια:

Α' ΜΕΡΟΣ (*Eἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος*)

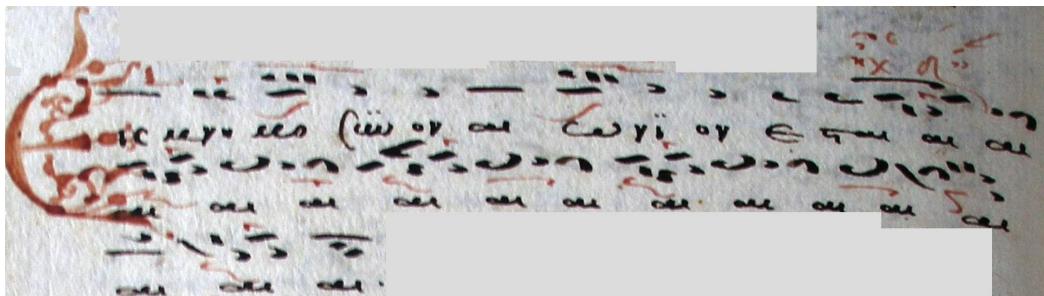


Β' ΜΕΡΟΣ (*ἀλληλούια*)

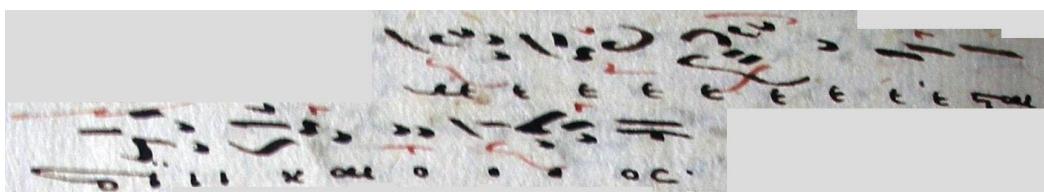


Καθένα ἀπὸ τὰ δύο παραπάνω μέροι τῆς σύνθεσης διακρίνεται, δευτερογενῶς, καὶ βάσει τῶν ἀναδιπλώσεων τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, τῶν ἐναλλαγῶν τοῦ μέλους, ἀλλὰ καὶ τῆς εὐδιάκριτης «μορφολογικῆς στίξης», σὲ ἐπιμέρους ὑποενότητες· τὸ μὲν πρῶτο μέρος σὲ δύο, τὸ δὲ δεύτερο σὲ ὀκτώ:

A1 (*Eἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται*)



A2 (*[νε] ἔσται δίκαιος*)



B1 (*ἀλλη-[ν]ἀλληλούια*)



B2 (*λέγε*)⁵¹



⁵¹ Ὁπως φαίνεται καὶ στὸ σχετικὸ πανομοιότυπο, στὸ τέλος τοῦ τμήματος B1 δὲν σημειώνεται ἡ χαρακτηριστικὴ τελεῖα, γεγονὸς ποὺ σὲ μιὰν πρώτη ἐκτίμηση θὰ συμπεριλάμβανε στὸ ἕδος αὐτὸ τμῆμα καὶ τὴ μελοποίηση τῆς λέξης λέγε· παρὰ ταῦτα, διαχωρίζω ἐδῶ, ὡς τμῆμα B2, τὸ ἐπισημανθὲν λέγε, ὡς προοίμιο τοῦ ἐπόμενου τμήματος B3 (ἀλληλούια), κατ' ἐμφανῆ ἀντιστοιχίᾳ πρὸς τὴν ἀνάλογη δομὴ τῶν δύο ἀκόλουθων τμημάτων [B4 (πάλιν) καὶ B5 (ἀλληλούια)].

B3 ($\grave{\alpha}\lambda\lambda\eta$ -[v] $\grave{\alpha}\lambda\lambda\eta\lambda\omega\acute{\eta}\iota\alpha$)B4 ($\pi\acute{\alpha}\lambda\iota\nu$)B5 ($\grave{\alpha}\lambda\lambda\eta$ -[v] $\grave{\alpha}\lambda\lambda\eta\lambda\omega\acute{\eta}\iota\alpha$)B6 ($\grave{\alpha}$ - νανενα..)B7 ([v] $\grave{\alpha}\lambda\lambda\eta\lambda\omega\acute{\eta}\iota\alpha$)

B8 ($\alpha\lambda\lambda\eta\lambda\omega\eta\alpha$)



Είδικότερα, τὸ τμῆμα **A1** ξεκινάει μὲν ἔνα μουσικὸ μοτίβο (θέση παρακλητικῆς) ποὺ ἐπαναλαμβάνεται δύο φορές [A.1.α₁-α₂]. Η συνέχεια διαμορφώνεται μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς παλλιλογίας, ἀφοῦ ἡ ἴδια μουσικὴ φράση παρατίθεται, συναπτά, τέσσερις φορές [A.1.β₁-β₄], ἐνῶ τὸ τμῆμα κλείνει μὲ μιὰ τυπικὴ κατάληξη στὴ βάση τοῦ τετάρτου ἥχου [A.1.δ].

A.1

EIS HINP HIN ON VOV HIN

W VLOV

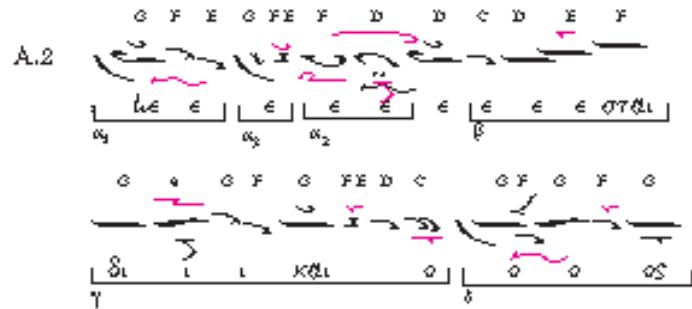
E OTAL HIN

D E C G C G D F

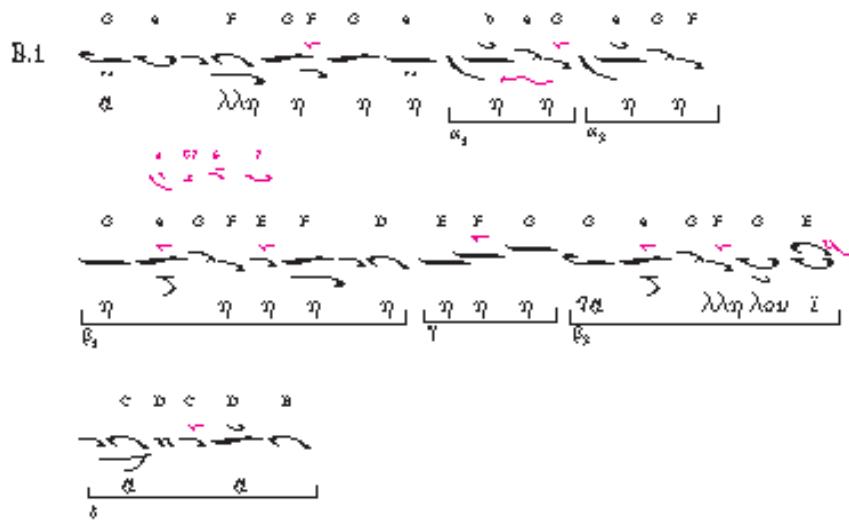
Μὲ τὴν ἴδια ἀκριβῶς κατάληξη ὄλοκληρώνεται καὶ τὸ τμῆμα **A2** [A.2.δ], σύμφωνα μὲ τὴν τακτικὴ τῆς ἀπόδοσης⁵². στὴν ἀρχή του, ἐπιχειρεῖται καὶ πάλι μιὰ τριπλῆ ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου –οὐσιαστικά⁵³– μουσικοῦ μοτίβου [A.2.αι-αβ], ἐνῶ σταδιακὰ (καὶ πρὸ τὴν τελικὴ κατάληξη) ἡ μελωδία μεταπίπτει στὸν πλάγιο τοῦ τετάρτου ἥχο [A.2.γ].

⁵² Πρβλ. Χρύσανθος 1832:188 (§ 423): «Ἄπόδοσις δὲ εἶναι, τὸ νὰ μελίζωμεν τὰ τέλη τῶν περιόδων τοῦ κειμένου μὲ μίαν καὶ τὴν αὐτῆν κατάληξιν...».

⁵³ Παρά τη διαφοροποιούμενη (σὲ κάθε περίπτωση) σημειογραφική καταγραφή, καὶ στοὺς τρεῖς σχηματισμοὺς ἡ μελαδικὴ κίνηση εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια· ἀπλῶς, στὶς δύο πρῶτες [A.2.α₁ καὶ A.2.α₂] ἀναπτύσσεται –καθοδικά– μέσα στὸ δίτονο *αγια-νεχεανες* (G-E), ἐνῶ στὴν τρίτη [A.2.α₃] στὸ δίτονο *νανα-ανεανες* (F-D).



Στὸ τμῆμα **B1** ξεχωρίζουν δύο μελωδικὲς γραμμές· ἡ πρώτη εἶναι βραχύτερη, ἔνας σχηματισμὸς ποὺ παρατίθεται κατὰ διπλῆ (κατιούσα) παλλιλογίᾳ [B.1.α1-α2], ἐνῶ ἡ δεύτερη ἐκτενέστερη, μιὰ θέση ποὺ (κατὰ τὴν τεχνικὴ τῆς ἐπανάληψης) ἀπαντᾶ ἐπίσης δύο φορές [B.1.β1-β2]. τὶς δύο τελευταῖες, ἐπαναλαμβανόμενες, θέσεις ἐνώνει ἔνα σχῆμα κλιμακωτῆς ἀνάβασης τριῶν φωνῶν [B.1.γ]⁵⁴.

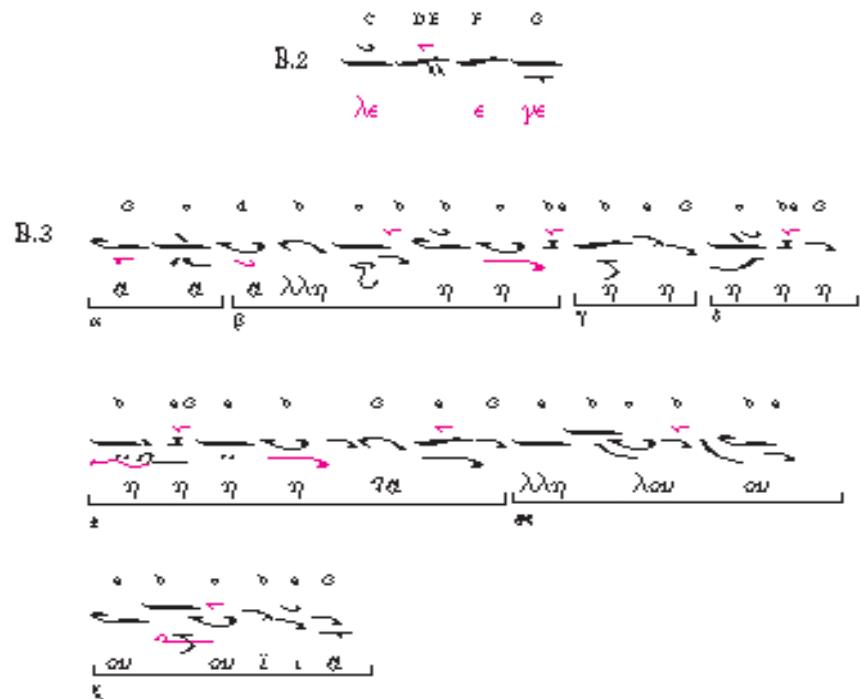


Τὰ τμῆματα **B3** καὶ **B5** (τὰ ὅποια εἰσάγονται μὲ προοιμιακὴ πρόταξη τῶν τμημάτων **B2** καὶ **B4** ἀντίστοιχα) εἶναι πανομοιότυπα. Τὸ μέλος (ἴδιο καὶ στὰ δύο αὐτὰ τμήματα) εἶναι ἐντεχνο καὶ ἔξεζητημένο, κινούμενο σὲ ύψηλὲς φωνητικὲς περιοχές, καὶ ἀποτελεῖται (χωρὶς χρήση ἴδιαίτερων τεχνικῶν ἀνάπλασης ἴδιων ἢ παρόμοιων μουσικῶν μοτίβων) ἀπὸ ἀλληλουχία ξεχωριστῶν κάθε φορὰ θέσεων ἢ σχηματισμῶν⁵⁵. Αὐτὴ ἡ

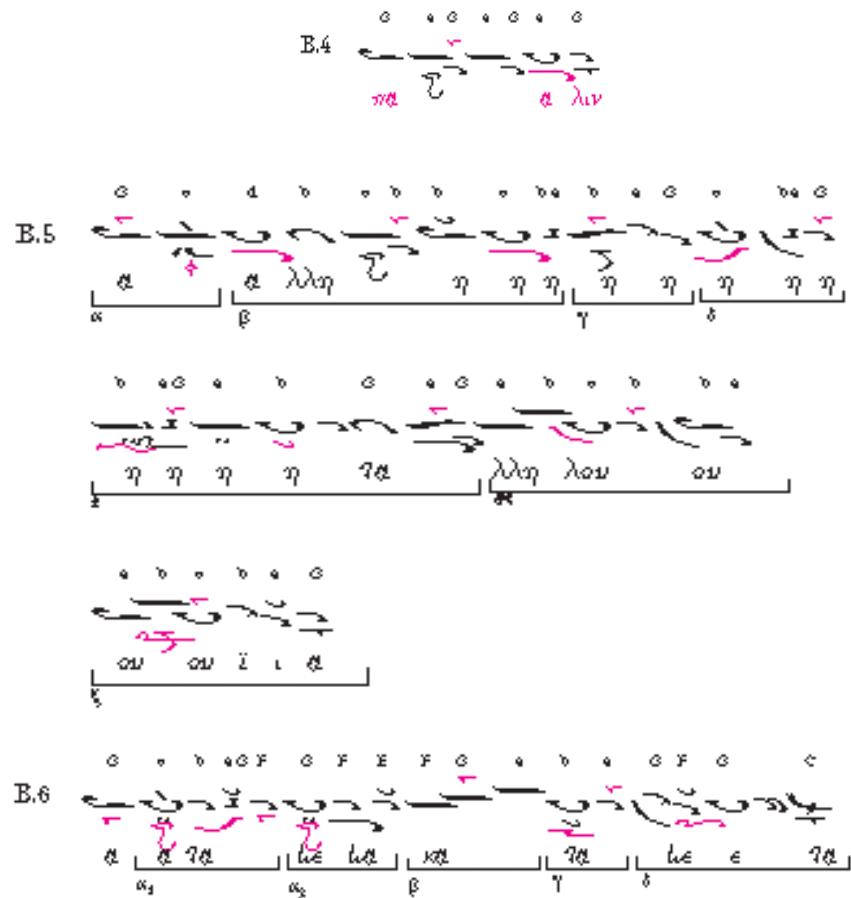
⁵⁴ Ἰδιος σχηματισμός, ποὺ ἀναπτύσσεται βέβαια κατὰ εὐθεῖα ἀγωγή [πρβλ. σχετικὰ παραπάνω, ὑποσημ. 47], χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὴν συνθέτρια καὶ στὸ ἀμέσως προηγούμενο τμῆμα [βλ. A.2.β].

⁵⁵ Ἐπισημαίνονται, πάντως, ἐδῶ οἱ ἀκόλουθες –διαδοχικά– θέσεις ἢ σχηματισμοὶ: τὸ κράτημα [B3.α], τὸ παρακάλεσμα [B3.β] (μιὰ θέση ποὺ χρησιμοποιεῖται καὶ κατὰ τὴν μελοποίηση τοῦ τμήματος B4 [πάλιν]), τὸ τρομικό [B3.γ], τὸ ψηφιστό [B3.δ], τὸ ἔτερο παρακάλεσμα μὲ λύγισμα καὶ ἀντικενώματα [B3.ε], τὸ τρομικοπαρακάλεσμα [B3.ζ], ἀλλὰ καὶ ἡ γνωστὴ (καταληκτική) θέση τοῦ τετάρτου ἡχου [B3.στ].

μελική ἐπιτήδευση, ποὺ προβάλλεται ἔντονα στὰ παραπάνω τμήματα (B2-B5), όλοκληρώνεται στὸ τμῆμα **B6**, πάνω στὶς ἀσημεις συλλαβές ἐνὸς νενανισμοῦ⁵⁶.



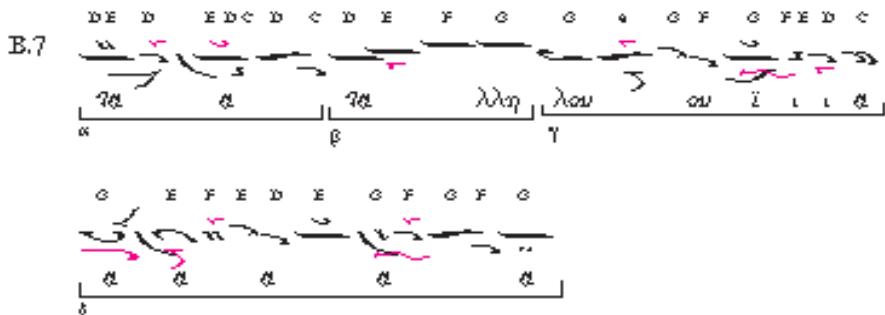
⁵⁶ Αύτὸ τὸ τμῆμα ξεκινᾷ μὲν μιὰ διπλῆ (κατιούσα) παλλιλογίᾳ τῆς θέσης τοῦ παρακαλέσματος [B.6.αι-αβ], ἐνῶ στὴ συνέχεια, μέσω ἑνὸς σχήματος τρίφωνης κλιμακωτῆς ἀνάβασης [B.6.β] (ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὴ συνθέτοια καὶ παραπάνω, στὰ τμῆματα A2 [A.2.β] καὶ B1 [B.1.γ]· προβλ. καὶ τὴν ὑποσημ. 54) ἡ μελωδία καταλήγει σταδιακὰ (μὲν σχηματισμοὺς παρακλητικῆς [B.6.γ] καὶ ἀντικενωκυλίσματος [B.6.δ]) στὴ βάση τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου ἥχου.



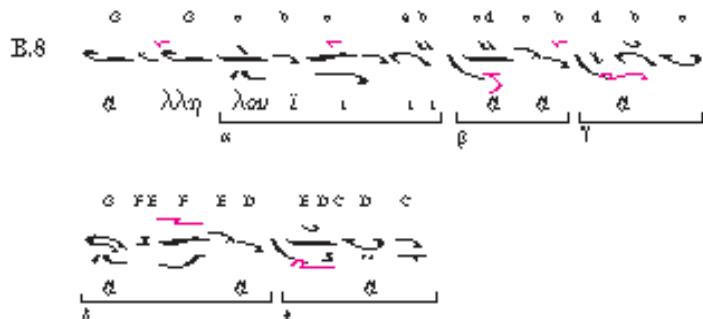
Στὸ τμῆμα B7, καὶ ἀφοῦ πρῶτα ἡ συνθέτρια μετακινήσει τὴ μελωδία στὴ βάση τοῦ τετάρτου ἥχου καὶ πάλι⁵⁷, ἀναγνωρίζονται ἀμέσως κάποια ἐνδιαφέροντα «ἐσωτερικὰ μουσικὰ δάνεια»: τὸ μέλος πάνω στὸ τέλος τῆς λέξης ἀλληλούια (συλλαβές –λούια) [B.7.γ] εἶναι πανομοιότυπο μὲ τὸ ἀντίστοιχο τῆς λέξης δίκαιος στὸ τμῆμα A2 [A.2.β]· ἐνῶ στὴν τελικὴ κατάληξη αὐτοῦ τοῦ τμήματος [B.7.δ] χρησιμοποιεῖται καὶ πάλι ἡ τεχνικὴ τῆς ἀπόδοσης, ἀφοῦ τὸ μέλος εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιο μὲ τὴν ἀντίστοιχη κατάληξη τοῦ τμήματος A1 [A.1.γ]⁵⁸.

⁵⁷ Τούτο γίνεται μὲ σχηματισμὸ ὁμαλοῦ [B.7.α] ἀρχικά, καὶ κλιμακωτὴ ἀνάβαση τεσσάρων φωνῶν [B.7.β] στὴ συνέχεια [σημειωτέον ὅτι εἶναι ἡ τέταρτη φορὰ ποὺ χρησιμοποιεῖται αὐτὸ τὸ μελωδικὸ σχῆμα τῆς εὐθείας ἀγωγῆς στὴν παρούσα σύνθεση-πρόβλ. σχετικὰ παραπάνω, ὑποσημ. 54 καὶ 56].

⁵⁸ Πρόβλ. καὶ Touliatos-Banker 1984:65 [: “A double cadence concludes the setting of the antiphon proper. The second cadence which precedes the refrain is composed of a GFGFG motive that brings that portion of the chant to a close on the final G. However, the refrain of the chant does not end on the expected final but rather a fifth lower on G. The cadential formula is a pentachord G to C, which is identified with the lettered brackets C in Example 1. In the final cadence of the refrain, this formula appears in an extended sequential form. In its five-note form, it is the cadence for the fourth Alleluia statement and is the first of a double cadence for the setting of the Antiphon proper”].



Η σύνθεση κλείνει μὲ τὸ τμῆμα **B8**, μιὰ πανηγυρικὴ καὶ σὲ ύψηλές φωνητικὲς περιοχὲς μελοποίηση πλήρους τῆς λέξης ἀλληλούνια, ἔντεχνη καὶ ἐπιτηδευμένη⁵⁹. Τὸ μέλος καταλήγει, παραδόξως, ὥχι στὴ βάση τοῦ κυρίως ἥχου τῆς σύνθεσης (τοῦ τετάρτου), δηλαδὴ στὸν φθόγγο αγια (G), ἀλλὰ στὴ βάση τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου ἥχου, δηλαδὴ στὸν φθόγγο νεαγιε (C). Αὐτὸ τὸ καταληκτικὸ τμῆμα θὰ μποροῦσε νὰ ἐκληφθεῖ, παράλληλα, καὶ ὡς μιὰ «ἐπιτομὴ» τοῦ φωνητικοῦ εύρους ὅλης τῆς σύνθεσης, καθὼς (παρότι βραχὺ σὲ ἔκταση) ἐκτείνεται ἀπὸ τὸν φθόγγο νεαγιε (C) τῆς μέσης ἔως τὸν φθόγγο ανανες (d) τῆς νήτης φωνητικῆς περιοχῆς.



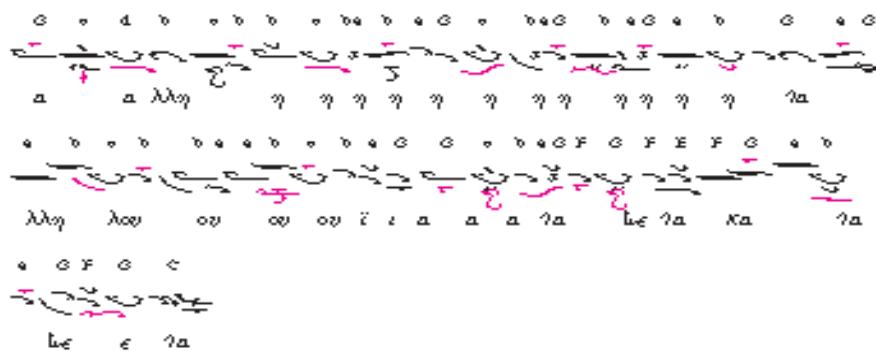
Μακροδομικά, ή σύνθεση φαίνεται νὰ στηρίζεται, κυρίως, στην καλοφωνική ἐπεξεργασία τοῦ ἐφυμνίου ἀλληλούνια, ποὺ ἐπιχειρεῖται στὸ δεύτερο μέρος της. Ακριβῶς λόγω τῆς ἐπιδιωκόμενης μελικῆς ἐπιτήδευσης δὲν ξεχωρίζουν κάποιες συγκεκριμένες θέσεις, ἀλλὰ ἐπισημαίνεται πληθώρα μουσικῶν μοτίβων, ἔντεχνων καὶ πολλές φορές ἐξεζητημένων, ποὺ παρατίθενται σὲ ἀλληλοδιαδοχή, γιὰ νὰ καλλωπίσουν τὸ ὄλο μέλος⁶⁰.

⁵⁹ Χρησιμοποιοῦνται καὶ ἐδῶ διάφορες θέσεις ἢ σχηματισμοί, ὥπως: κράτημα μὲν ἀντικένωμα [B.8.α], τρομικό [B.8.β], ἀντικενωκύλισμα [B.8.γ], κράτημα μὲν ψηφιστόν [B.8.δ] καὶ λύγισμα [B.8.ε].

⁶⁰ Πρόεπει, πάντως, νὰ παρατηρηθεῖ ότι σ' αὐτὸ τὸ τμῆμα ἡ τεχνικὴ τῆς ἐπανάληψης ἐφαρμόζεται ἐπίσης μακροδομικά, δηλαδὴ ὅχι ἐντὸς ἐνὸς τμήματος τῆς σύνθεσης (μὲν ἐπανάληψη κάποιας μουσικῆς θέσης) ἀλλὰ στὸ σύνολό του (μὲν ἐπανάληψη ἐνὸς πλήρους μέρους). Ἀν προσπαθούσαμε νὰ «ἀποδομήσουμε» αὐτὸ τὸ καλοφωνικὸ μέρος

Ωστόσο, ὅπως ἡδη παρατηρήθηκε καὶ παραπάνω (κατὰ τὴν μικροδομικὴν ἀνάλυσην τῆς σύνθεσης), ἡ συνθέτοια περιορίζεται σὲ πιὸ λιτὲς μουσικὲς γραμμές, μὲν ἐπαναλαμβανόμενα μουσικὰ μοτίβα, στὸ πρῶτο μέρος τῆς σύνθεσης, ὅπου σαφῶς ξεχωρίζουν κάποιοι σταθερὰ χρησιμοποιούμενοι σχηματισμοί (ὅπως τῆς παρακλητικῆς, τοῦ ἐτέρου παρακαλέσματος, τοῦ τρομικοῦ, κ.ἄ.), σχηματισμοὶ ποὺ εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντα ὅτι ἐντοπίζονται ἐπίσης στὰ τμήματα B1, B7 καὶ B8 τῆς σύνθεσης (τμήματα ποὺ τοποθετοῦνται ἐκατέρωθεν τῆς παραπάνω ἐπισημανθείσας καλοφωνικῆς ἐπεξεργασίας τοῦ ἀλληλούνια)⁶¹. Ἐπομένως, δὲν θὰ ἥταν ἀβάσιμος ὁ ἴσχυροισμὸς πῶς παράλληλα μὲ τὴν παραπάνω (ἐμφανῆ καὶ κατανοητῇ) ἀνισομερῆ μορφολογικὴ σύσταση τῆς σύνθεσης ὑφίσταται καὶ ἄλλος (λανθάνων) ἐσωτερικὸς διαχωρισμός της σὲ δύο ἐπίσης μέροι: ἓνα λιτότερο καὶ κλασικὸ (A1, A2, B1, B7, B8) καὶ ἄλλο (ἐμβόλιμο αὐτό) ἐντεχνότερο καὶ καλοφωνικό (B2-B6). Αὐτὴ ἡ δεύτερη (ισομερῆς αὐτὴ τὴ φορά) κατανομὴ τῆς σύνθεσης (καὶ ἡ ἐξ αὐτῆς προκύπτουσα ἐπιτυχῆς ἀπόπειρα ἐξισορρόπησης ἀνάμεσα σὲ ἓνα πολυσήμαντο δίπολο [παλαιό/νέο, κλασικό/ἐντεχνο, παράδοση/νεωτερισμός, κ.ο.κ.]), ἀποτελεῖ, πιστεύω, καὶ τὴν πιὸ ἐνδιαφέρουσα (κρυφή) παράμετρο τῆς μουσικῆς πρότασης ποὺ ἐπιθυμοῦσε νὰ καταθέσει ἡ συγκεκριμένη συνθέτοια.

τῆς σύνθεσης (ἐξαιρώντας τὶς προτασσόμενες παρακελευσματικές προσταγές λέγε καὶ πάλιν –ποὺ ὑποστηρίζουν τὴν ἐπανάληψη τοῦ μουσικοῦ μοτίβου τοῦ ἀλληλούια– καὶ περιοριζόμενοι στὴν ἀπλῆ –καὶ ὅχι διπλῆ– παράθεση τοῦ ἐφυμνίου, μὲ τὸν νενανισμὸν στὸ τέλος) τὸ μέλος ποὺ θὰ παρέμενε θὰ ἥταν, ἐπίσης, περιορισμένο, τόσο στὴν ἔκταση ὅσο καὶ στὴν μελικὴ ἐπιτήδευση, ὡς ἔξης:



⁶¹ Είναι, μάλιστα, ἄξιο ιδιαίτερης μνείας τὸ γεγονὸς ὅτι στὸ τέλος τοῦ τμῆματος B1 χρησιμοποιεῖται μιὰ θέση ὄμαλοῦ [B.1.δ], θέση τὴν ὅποια (γραμμένη μὲ τὸν ἕδιο ἀκριβῶς τρόπο καὶ τοποθετημένη στὴν ἕδια ἀκριβῶς τονικότητα) εἰδαμε καὶ στὴν προηγούμενη σύνθεση τῆς Καλογραίας (στὸ τμῆμα A2 [A.2.η]). Δοθέντος ὅτι πρόκειται γιὰ δύο διαφορετικὰ εἰδῆ συνθέσεων (στίχος πολυελέου ή τῆς Καλογραίας, κοινωνικὸ ή τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ), μελοποιημένα –ἐπίσης– σὲ διαφορετικοὺς ἥχους (πρῶτο γιὰ τὴ σύνθεση τῆς Καλογραίας, τέταρτο γιὰ τὴ σύνθεση τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ), ή συγκεκριμένη «σύμπτωση» κάθε ἄλλο παρὰ ἀναμενόμενη μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ· γι' αὐτὸ καὶ εἶναι ἄξιοπαρατήρητη.

3. Παρατηρήσεις

Οι παραπάνω δύο συνθέσεις ἀποτελοῦν ἀμφότερες κλασικὰ δείγματα τῆς παπαδικῆς μελοποιίας. Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι καθεμιὰ ἀνήκει καὶ σὲ διαφορετικὸ εἶδος ψαλμωδίας (στίχος πολυελέου ἡ μία, κοινωνικὸ ἡ ἄλλη), ἀνήκουν καὶ οἱ δύο στὸ ἴδιο γένος μελοποιίας (τὸ παπαδικό) καὶ ὡς ἐκ τούτου παρουσιάζουν εὐλογες ἐπιμέρους ὁμοιότητες, γεγονὸς ποὺ ἀναδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὴν κοινὴ πρωτογενῆ δομή τους (ἀποτελοῦνται ἀμφότερες ἀπὸ δύο βασικὰ μέρη, στὸ πρῶτο τῶν ὅποιων μελοποιεῖται ἔνας ψαλμικὸς στίχος ἐνῶ στὸ δεύτερο τὸ τυπικὸ ἐφύμνιο ἀλληλούντια). Πάντως, ὅπως προκύπτει, ἔμμεσα ἀλλὰ μὲ σαφήνεια, καὶ ἀπὸ ὅσα παρατηρήθηκαν παραπάνω, οἱ δύο αὐτὲς συνθέσεις παρουσιάζουν μᾶλλον περισσότερες, ἀξιοσημείωτες, διαφορές σὲ ἐπίπεδο μορφολογικῆς δομῆς καὶ συνολικῆς μελικῆς ἐπεξεργασίας:

Ἡ σύνθεση τῆς **Καλογραίας** παρουσιάζει, εὐδιάκριτα, μιὰν θαυμαστὴ ἰσομέρεια ἀνάμεσα στὰ δύο τμήματά της. Στὸ πρῶτο μέρος, ἀνάμεσα στὶς δύο λέξεις τοῦ ψαλμικοῦ ἡμιστιχίου [εὐλογήσατε καὶ κύριον] παρεμβάλλεται ἔνα κράτημα, σχηματιζόμενο ἀπὸ ἀσημες συλλαβὲς ὁμόηχες πρὸς τὸ (ἐνδιάμεσα τῶν δύο αὐτῶν λέξεων ὑπάρχον) ἄρθρο [τόν]. Παρατηρήστε τὴν χαρακτηριστικὴ τριμερὴ δομὴν αὐτοῦ τοῦ πρώτου μέρους: στὸ τμῆμα A1 ἀναπτύσσεται ἡ λέξη *Εὐλογήσατε* καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ κράτηματος [το] ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ τμῆμα A2 καταλαμβάνεται ἀπὸ τὸ κράτημα, ποὺ ἀναπτύσσεται, στὸ σύνολό του σχεδόν, πάνω στὶς συλλαβὲς τοτοτο [σχηματιζόμενες, ὅπως παρατηρήθηκε, ὁμόηχα πρὸς τὸ ἄρθρο τόν], συλλαβὲς ποὺ πρὸς τὸ τέλος μόνον αὐτοῦ τοῦ τμήματος μετατρέπονται στὶς ἀντίστοιχες *τερερε*. ἀκολουθεῖ τὸ τμῆμα A3, στὸ ὅποιο μελοποιεῖται τὸ ἐναπομεῖναν μέρος τοῦ ψαλμικοῦ ἡμιστιχίου [τὸν *Κύριον*], ἀφοῦ ὅμως προτάσσεται (σὲ συνέχεια τοῦ τμήματος A2) τὸ κράτημα *τερερε*. Ἐτσι, τὸ ἐπιβαλλόμενο κράτημα (τμῆμα A2) δὲν παρεμβάλλεται ἀπλῶς ἀνάμεσα στὶς δύο λέξεις τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, ἀλλὰ μοιάζει νὰ «εἰσχωρεῖ» ἀρμονικὰ σ' αὐτές, μὲ τὴν ἀντίστοιχη προετοιμασία (στὸ τμῆμα A1), ἀλλὰ καὶ τὴν ἐπέκτασή του (στὸ τμῆμα A3), ὅπως τὴν ἐπιχειρεῖ ἐδῶ ἡ συνθέτοια. Καὶ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι παρόμοια διεύρυνση τοῦ πρώτου μέρους αὐτοῦ τοῦ εἶδους τῶν συνθέσεων (ὅπου ἀναπτύσσεται ὁ ψαλμικὸς στίχος, ἔνα ποιητικὸ κείμενο -δηλαδή- ποὺ φέρει συγκεκριμένο νόημα καὶ πρέπει κατὰ κανόνα νὰ γίνει ἀπόσκοπτα κατανοητὸ ἀπὸ τὸν ἀκροατὴ τῆς σύνθεσης) δὲν εἶναι συνήθης· ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψή, ἡ συνθέτοια μας ἐδῶ καινοτομεῖ. Αὐτὴν τὴν «καινοτομία», ὅμως, ἵσως τὴ θεώρησε ἐπιβεβλημένη γιὰ τὴ γενικότερη ἰσορροπία ποὺ ἥθελε νὰ διέπει τὴ σύνθεσή της. Διότι προσεκτικὴ παρατήρηση ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ἀνάλογο (τόσο στὴν ἔκταση τοῦ μέλους, ὅσο καὶ στὴ μορφολογία τῆς δομῆς) εἶναι καὶ τὸ

δεύτερο μέρος τῆς σύνθεσης. Ἐδῶ, ἀντίστοιχο κράτημα παρεμβάλλεται ἀκριβῶς ἀνάμεσα στὴ μοναδικὴ λέξη ποὺ στοιχειοθετεῖ τὸ ποιητικὸ κείμενο αὐτοῦ τοῦ δεύτερου μέρους· στὸ ἀλληλούια. Παρατηρήστε καὶ πάλι: στὸ τμῆμα B1 μελοποιεῖται πλήρης ἡ λέξη [ἀλληλούια]· ως τμῆμα B2 διαμορφώνεται ἔνα κράτημα, ὅχι αὐτόνομα καὶ πάλι, ἀλλὰ πάνω στὴ συλλαβὴ -λη τῆς λέξης ἀλληλούια (μιὰ συλλαβὴ ποὺ βρίσκεται ἀκριβῶς στὴ μέση αὐτῆς τῆς λέξης), κράτημα βέβαια ὄμοιχο, σχηματιζόμενο ἀπὸ τὶς συλλαβὲς τιτιτι· στὸ τμῆμα B3 ἐπαναλαμβάνεται, ἐν κατακλεῖδι, πλῆρες πάλι τὸ ἐφύμνιο [ἡ λέξη ἀλληλούια], ἀφοῦ προηγγθεῖ (σὲ συνέχεια τοῦ τμήματος B2) τὸ κράτημα τιτιτι. Πάλι, δηλαδή, τὸ παρεμβαλλόμενο κράτημα «εἰσχωρεῖ», ως ἐπέκταση καὶ ἀρμονικὴ σύνδεση, ἀνάμεσα ὅχι ἐδῶ στὶς λέξεις μιᾶς φράσης, ἀλλὰ -ἀκόμη εἰδικότερα- στὶς ἐπιμέρους συλλαβὲς μιᾶς λέξης τοῦ ποιητικοῦ κειμένου.

Ἡ σύνθεση τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ, ἀντίθετα, παρουσιάζεται περισσότερο στυλιζαρισμένη πάνω στὰ κλασικὰ καὶ καθιερωμένα μελικὰ πρότυπα τῆς ἐποχῆς της. Μεταξὺ τοῦ πρώτου καὶ τοῦ δεύτερου μέρους τῆς ὑπάρχει εὐδιάκριτη ἀναντιστοιχία (τόσο ὡς πρὸς τὴν ἔκταση τοῦ μέλους, ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὴν μορφολογικὴ δομή). Στὸ πρῶτο μέρος (βασισμένο πάνω στὸ ψαλμικὸ κείμενο *Eἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος*) ὡς «λέξη κλειδὶ» χρησιμοποιεῖται τὸ ρῆμα τῆς φράσης [ἔσται]. αὐτό, διευρυνόμενο μελικά, διαχωρίζει τὰ δύο τμήματα τοῦ πρώτου μέρους: τὸ τμῆμα A1 (*Eἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται*) καὶ τὸ τμῆμα A2 (ποὺ ξεκινάει μὲν ἐπανάληψη τοῦ ρήματος, κατόπιν μιᾶς -ξένης πρὸς τὸ παραδεδομένο ποιητικὸ κείμενο- ἐπιτατικῆς συλλαβῆς: [νε] ἔσται δίκαιος). Ἐτσι, ἀντὶ τῆς ἀναμενόμενης διχοτόμησης τοῦ δεδομένου ποιητικοῦ κειμένου (ἔνας πλέον ἰσόρροπος χωρισμὸς θὰ ἥταν, ὄπωσδήποτε, ὁ ἔξῆς: *Eἰς μνημόσυνον αἰώνιον //* ἔσται δίκαιος), σ' αὐτὸ τὸ πρῶτο μέρος τῆς σύνθεσης σχηματίζονται δύο ἀνισομερῆ τμήματα, μὲ τὸ ἔκτενῶς μελοποιημένο ρῆμα ἔσται νὰ «εἰσχωρεῖ» (ἀναλογικά) στὸ καθένα ἀπὸ αὐτά. Τὸ μελικὸ βάρος τῆς σύνθεσης μεταπίπτει, πάντως, στὸ δεύτερο μέρος τῆς, ὅπου μελοποιεῖται ἀποκλειστικὰ τὸ ἐφύμνιο (ἀλληλούια). Οὐσιαστικά, παρατηροῦμε ἐδῶ τὴ συνήθη στὴν ἐκιλησιαστικὴ πρακτικὴ τριπλῆ ἐπανάληψη αὐτοῦ τοῦ ἐφυμνίου: παρατηρήστε τὰ τμήματα B1, B7 καὶ B8, ὅπου τὸ ἀλληλούια μελοποιεῖται, διαδοχικά, τρεῖς φορές. Ανάμεσα, ὅμως, σ' αὐτὴ τὴ συνήθη τριπλῆ ἐπανάληψη τοῦ ἐφυμνίου παρεμβάλλεται καὶ μιὰ περαιτέρω μελικὴ ἐπεξεργασία τῆς ἴδιας λέξης, δομημένη σύμφωνα μὲ τὴν εὐρύτατα καθιερωμένη κατὰ τὴ συγκεκριμένη ἐποχὴ μελοποιητικὴ τακτική, ποὺ προϋποθέτει διττὴ ἐπιπλέον ἐπανάληψη τοῦ ἀλληλούια, μὲ χρήση τῶν (ξένων πρὸς τὸ ποιητικὸ κείμενο τοῦ συγκεκριμένου μέρους τῆς σύνθεσης - τὸ ἐφύμνιο ἀλληλούια δηλαδή) λέξεων λέγε καὶ πάλιν (δύο λέξεων ποὺ χαρακτηρίζονται συνήθως στὴν ἔρευνα ως παρακελευσματικὲς προσταγές): παρατηρήστε, ἀντίστοιχα, τὰ τμήματα

B2-B3 καὶ B4-B5, ὅπου ἔχουμε μιὰ διπλῆ ἐπανάληψη τοῦ ἀλληλούια (ἐπανάληψη ὅχι μόνον λεκτική, ἀλλὰ καὶ μουσική, ἀφοῦ τὸ μέλος στὰ τμῆματα B3 καὶ B5 εἶναι πανομοιότυπο) μὲ πρόταξη, ἀντίστοιχα, τῶν παραπάνω δύο λέξεων. Οἱ συγκεκριμένες λέξεις νοηματικὰ μὲν ἀποτελοῦν μιὰν παρότρυνση ποὺ ἀπευθύνεται (νοερά) πρὸς τὸν ψάλτη [: λέγε (προστακτικὴ τοῦ ρήματος λέγω) καὶ πάλιν (ἐννοεῖται, βέβαια, ἐδῶ ἡ προηγούμενη προστακτική: δηλαδή λέγε [= ψάλε] καὶ πάλι)], μελοποιητικὰ δὲ ἀποτελοῦν ἔνα ἀπτὸ στοιχεῖο τοῦ ἰδιαίτερου μορφολογικοῦ χωρισμοῦ τῆς σύνθεσης σὲ ἵσαριθμα ἐπιπλέον τμῆματα. Αὐτὸς ὁ χωρισμὸς καθίσταται κατανοητὸς τόσο ὀπτικά (ἀπὸ ἀπλῆ παρατήρηση τοῦ τρόπου καταγραφῆς τῆς σύνθεσης), ἀφοῦ γιὰ τὴν καταγραφὴ τοῦ κειμένου τῶν συγκεκριμένων λέξεων χρησιμοποιεῖται κόκκινη μελάνη (σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ μαύρη ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ ὅλο τὸ ὑπόλοιπο ποιητικὸ κείμενο τῆς σύνθεσης), ὅσο καὶ ἀκουστικά (ἀπὸ τὸν ἰδιαίτερο τρόπο ἔρμηνείας τῆς), ἀφοῦ οἱ ἴδιες λέξεις ἔρμηνεύονται ἀπὸ ἔνα μόνον ψάλτη (ἐνῶ πλήρης ἡ ὑπόλοιπη σύνθεση ψάλλεται ἀπὸ χοροῦ). Τέλος, αὐτὴ ἡ ἐνότητα «μουσικοῦ σχολιασμοῦ» τοῦ ἐφυμνίου ἀλληλούια κλείνει μὲ τὸ τμῆμα B6, ἔνα τμῆμα ποὺ ταυτόχρονα ὀλοκληρώνει ἀρμόδια τὴν παρεμβαλλόμενη μελικὴ ἐπιτήδευση τοῦ ἐφυμνίου (μὲ τὴν ἀκροτελεύτια προσθήκη ἐνὸς κρατήματος), ἀλλὰ καὶ εἰσάγει ἀρμονικὰ (μὲ τὴ λογικὴ τῆς «προετοιμασίας», μιὰν προσφιλῆ συνθετικὴ τακτική) στὰ ἐπόμενα τμήματα: παρατηρήστε ὅτι τὸ κράτημα ἐδῶ σχηματίζεται ὀμόηχα πρὸς τὸ ἀρχικὸ γράμμα τῆς λέξης ἀλληλούια [: ἀ - νανενα..], ποὺ εἶναι -βέβαια- ἡ λέξη μὲ τὴν ὅποια ἀρχίζει τὸ ἀμέσως ἐπόμενο τμῆμα [B7] τῆς σύνθεσης. Ἐτσι, τελικά, τὸ ἐφύμνιο ἐπαναλαμβάνεται πέντε, συνολικά, φορές.

* * *

Συμπερασματικά· ποιό εἶναι τὸ (κρυφὸ ἢ φανερό) «μήνυμα» ποὺ ἐνυπάρχει σ' αὐτὲς τὶς δύο συνθέσεις (τὶς μόνες, πρὸς τὸ παρὸν τουλάχιστον γνωστές, συνθέσεις γυναικῶν συνθετριῶν);

Ἡ σύνθεση τῆς Καλογραίας παρουσιάζει μιὰν ἀξιοθαύμαστη ἰσομέρεια, γενικὰ ἀλλὰ καὶ στὰ ἐπιμέρους ἐσωτερικὰ τμῆματά της. Μοιάζει μὲ ἔνα καλοσχεδιασμένο καὶ ἀρτια τεχνουργημένο «κέντημα», δουλεμένο μὲ ξεχωριστὴ ἐπιμέλεια καὶ φροντίδα, ποὺ «στολίζει» τὴ συγκεκριμένη εὐρύτερη σύνθεση τοῦ πολυελέου τοῦ Κουκουμᾶ. Τὴν χαρακτηρίζει ἡ ἀπόλυτη τάξη, ἔνα στοιχεῖο πού, χωρὶς νὰ ἴσχυριστούμε ὅτι ἐλλείπει (ἀποσπασματικά) ἀπὸ ἀντίστοιχες συνθέσεις ἀντρῶν μελοποιῶν, ἐδῶ ἐμφανίζεται στὴν πιὸ ξεκάθαρη ἐκδοχῇ του.

Ἡ σύνθεση τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ, ἐπίσης ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα καὶ λεπτοδουλεμένη, δὲν φαίνεται νὰ παρουσιάζει κάποια

εύδιάκριτη διαφοροποίηση ἀπὸ τὶς παραδεδόμενες ἀντίστοιχες συνθέσεις τῶν ὑπόλοιπων [ἀντρῶν] συνθετῶν. Αὐτὸς εἶναι ἔνα συμπέρασμα ποὺ προκύπτει, ἀβίαστα, σὲ μιὰν πρώτη (ἐπιφανειακή) ἐκτίμηση. Ωστόσο, ὁ παράλληλος (ἐσωτερικός) ἴσομερὴς χωρισμός της, ὅπως ἐπισημάνθηκε λεπτομερῶς κατὰ τὴν ἀνάλυση τῆς σύνθεσης, ἔνας χωρισμὸς ποὺ ἔρχεται σὲ εὐθεῖα ἀντίθεση μὲ τὴν πρωτογενῆ (καὶ ἐμφανῆ) ἀνισομερῆ δομή της, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ παραμείνει ἀσχολίαστος. Αποπνέει μιὰν ἐσωτερικότητα, μιὰν μυστικότητα (μὲ συγκεκριμένο, βέβαια, καὶ σαφῆ στόχο: τὴ συμμετρία), ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς τεχνηέντως κρυμμένη ἐκδήλωση εὐαισθησίας, τῆς γυναικείας εὐαισθησίας.

Μὲ τὰ μάτια τῆς φαντασίας προσπαθῶ νὰ «δῶ» τὶς δύο γυναῖκες: Ή πρώτη, ζώντας (πιθανότατα) σὲ μοναστικὸ περιβάλλον (καὶ, ὡς ἐκ τούτου, ἀπολαμβάνοντας ἀντίστοιχη κοινωνικὴ καὶ ιδεολογικὴ «αὐτονομία»), ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν περίοδο τῆς ἀπόλυτης ἀκμῆς τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ, φαίνεται ἐλεύθερη νὰ ἐκφραστεῖ κατὰ τὴ φύση της, νὰ ἐκδηλώσει εὐθέως καὶ αὐθόρμητα τὰ συναισθήματα καὶ τὴν ἔμπνευσή της, ἔστω καὶ σὲ καλλιτεχνικὸ πεδίο ὅχι καὶ ιδιαίτερα «φιλικὸ» γιὰ τὶς γυναῖκες. Ή δεύτερη, ζώντας κάτω ἀπὸ τὴ βαριὰ σκιὰ ἐνὸς διάσημου μουσικοῦ πατέρα, σὲ ἔνα περιβάλλον κοσμοπολίτικο, ἀλλὰ κατὰ μιὰν ἐποχὴ ἀπόλυτης παρακμῆς καὶ γενικότερης καλλιτεχνικῆς ἀνάσχεσης, ἐκφράζει (μετερχόμενη τὴ γυναικεία ἐξυπνάδα καὶ πονηριά) μιὰ λανθάνουσα ἀντίδραση· μιὰν κρυφὴ καὶ σιωπηλὴ «φωνὴ διαμαρτυρίας», μιὰν «κωδικοποιημένη» (ἀκατανόητη γιὰ τοὺς πολλούς, κατανοητὴ ὅμως γιὰ τοὺς μυημένους) διαφοροποίηση ἀπέναντι σὲ μελικὰ πρότυπα καὶ τεχνικὲς εὐρύτατα καθιερωμένες καὶ χρησιμοποιούμενες ἀπὸ ὅλους τοὺς ἄλλους [ἀντρες] ὅμοτέχνους της. Καὶ οἱ δύο, πάντως, πασχίζουν γιὰ τὸν ἴδιο στόχο: τὸ μέτρο...

Αναρωτιέματα: Μήπως, τελικά, αὐτὸς τὸ εὕτακτο, τὸ ἰσόρροπο καὶ μεμετρημένο ἥθος ποὺ διέπει τὶς δύο συνθέσεις (τὴν μία ἐμφανῶς καὶ τὴν ἄλλη λανθανόντως) εἶναι καὶ ἡ ιδιαιτερότητα ποὺ κομίζει στὴ βυζαντινὴ μελοποιία μιὰ γυναικα συνθέτρια;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alexandru, Maria (2006) «Αναλυτικές προσεγγίσεις καὶ ἰχνηλασία τοῦ κάλλους στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Ο εὐχαριστήριος ὕμνος Σὲ Υμνοῦμεν», στὸ Μουσικὴ Θεωρία καὶ Ανάλυση – Μεθοδολογία καὶ Πράξη. Πρακτικά Συμποσίου. Σελ. 317-29. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν-Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν.

Abrahamse, Dorothy de F. (1985) "Women's Monasticism in the middle Byzantine period: Problems and Prospects", *Byzantinische Forschungen* 9:35-58.

Αναστασίου, Γρηγόριος Γ. (2005) Τὰ Κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη. (Ιδουμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 12). Αθήνα: Ιδουμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Basilikopoulou, Agnès (1991) "Monachisme: L' Égalité totale des sexes", στὸ Perreault, Jacques Y. (ed.) *Women and Byzantine Monasticism. Proceedings of the Athens Symposium 1988*. Σελ. 99-110. Athens: Publications of the Canadian Archaeological Institute at Athens No. 1.

Βέης, Νίκος Ά. (1905) Ελληνίδες βιβλιογράφοι καὶ κυρίαι κωδίκων κατὰ τὸν μέσον αἰώνας καὶ ἐπὶ Τουρκοκρατίας. [Ἄποσπασμα ἐκ τὸν «Ποικίλον Ἡμερολογίου» τῆς δεσποινίδος Κατίνας Γ. Ηλιακοπούλου]. Αθήνα.

Velimirović, Miloš M. (1966) "Byzantine Composers in Ms. Athens 2406", στὸ Jack Westrup (ed.) *Essays presented to Egon Wellesz*. Σελ. 7-18. Oxford:Clarendon Press.

Βουρλῆς, Αθανάσιος Θ. (2000) «Ἡ Θεολογία τῶν ὕμνων τῆς μελωδοῦ Κασσιανῆς. (Μελέτη Δογματικὴ καὶ Ἡθική)», στὸ Θέματα Ὁρθοδόξου Χριστολογίας. (Ἐπὶ τῇ βάσει ὑμνολογικῶν κειμένων). Σελ. 155-240. Αθήνα.

Jakovljević, Andreas (1988) Δίγλωσση παλαιογραφία καὶ μελωδοὶ-ὑμνογράφοι τοῦ κώδικα τῶν Αθηνῶν 928. Λευκωσία: Κέντρο Μελετῶν Τεράς Μονῆς Κύκκου.

Gheorghiță, Nicolae (2008) "The structure of Sunday Koinonikon in the Postbyzantine era", στὸ Gerda Wolfram (edit.) *Tradition and Innovation in Late-and Postbyzantine Liturgical Chant. Acta of the Congress held at Herten Castle, the Netherlands, in April 2005*. Σελ. 331-355. Peeters-Leuven: A.A. Bredius Foundation (Eastern Christian Studies 8).

_____ (2007) *Chinonicul Duminical în perioada post-Bizantină (1453-1821). Liturgică și Muzică*. București: Editura Muzicală.

Demetriou, Christiana I. (2007) *Spätbyzantinische kirchenmusik im Spiegel der zyprischen Handschriftentradition. Studien zum Machairas Kalophonon Sticherarion A4*. (Studien und Texte zur Byzantinistik. Herausgegeben von Peter Schreiner, Band 7). Frankfurt am Main:Peter Lang.

Εὐαγγελάτου-Νοταρᾶ, Φλωρεντία (1984) Συλλογὴ χρονολογημένων «σημειωμάτων» ἑλληνικῶν κωδίκων 13^{ος} αἰ. Αθήνα.

Εύστρατιάδης, Σωφρόνιος & Σπυρίδων, μοναχὸς Λαυριώτης (1925) *Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς Μεγίστης Λαύρας* (τῆς ἐν Αγίω Όρει). Paris: Αγιορείτικὴ Βιβλιοθήκη Β'-Γ'.

Ιμβριώτη, Ρόζα (1923) *Η γυναικα στὸ Βυζάντιο*. Αθήνα: «Αθηνᾶ»-Α. Ι. Ράλλη.

Carr, Annemarie Weyl (1985) "Women and Monasticism in Byzantium: Introduction from an Art Historian", *Byzantinische Forschungen* 9:1-15.

Καραγκούνης, Κωνσταντίνος Χαροπόπειος (2003) *Η παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας*. (Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 7). Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Catafygiotou-Topping, Eva (1982-83) "Women Hymnographers in Byzantium", *Δίπτυχα* 3:98-111.

Conomos, Dimitri E. (1985) *The late Byzantine and Slavonic communion cycle: liturgy and music*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Κορακίδης, Άλεξανδρος Σ. (2004) *Η μουσικὴ ἀξία τῆς γυναικείας φωνῆς καὶ ἡ συμμετοχὴ τῆς στὴν ἐκκλησιαστικὴ μελωδίᾳ*. Αθήνα.

_____ (2003) «Η μουσικὴ ἀξία τῆς γυναικείας φωνῆς καὶ ἡ συμμετοχὴ τῆς στὴν ἐκκλησιαστικὴ μελωδίᾳ», στὸ *Κωνσταντίνος Δωρ. Μονρατίδης-Πρόμαχος Ὁρθοδοξίας. Τιμητικὸ ἀφιέρωμα πανελλήνιον ἐνώσεως Θεολόγων*. Σελ. 921-47. Αθήνα: Πανελλήνιος Ένωσις Θεολόγων.

Κουκουλές, Φαίδων (1955) *Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμός*. Β'.ΙΙ. Αθήνα: Έκδόσεις Παπαζήση.

Κοητικοῦ, Φλώρα Ν. (2004) *Ο Ακάθιστος Ύμνος στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*. (Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 10). Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Koubena, Elizabeth C. (1991) "A survey of aristocratic women founders of monasteries in Constantinople between the eleventh and the fifteenth centuries", στὸ Perreault, Jacques Y. (ed.) *Women and Byzantine Monasticism. Proceedings of the Athens Symposium 1988*. Σελ. 25-32. Athens: Publications of the Canadian Archaeological Institute at Athens No. 1.

Laiou, Angeliki E. (1985) "Observations on the life and ideology of Byzantine women", *Byzantinische Forschungen* 9:59-102.

_____ (1982) "Addendum to the report on the role of women in Byzantine Society", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32/1:198-204.

_____ (1981) "The role of women in Byzantine Society", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/1:233-60.

Λάμπρος, Σπυρίδων (1923) «Η γυνὴ παρὰ τοῖς Βυζαντινοῖς», *Νέος Ελληνομνήμων* 17:258-285.

_____ (1913) «Δύο Έλληνίδες βιβλιογράφοι», *Νέος Ελληνομνήμων* 10:347-8.

_____ (1910) «Έλληνίδες κυρίαι κωδίκων», *Νέος Ελληνομνήμων* 7:91-2.

_____ (1908) «Η Άννα Νοταρά ως κυρία κωδικος», *Νέος Ελληνομνήμων* 5:485-6.

_____ (1907) «Ἐλληνίδες βιβλιογράφοι καὶ κυρίαι καδίκων», *Νέος Ἑλληνομνήμων* 4:377-8.

_____ (1906) «Ἡ βιβλιογράφος Εὐγενία», *Νέος Ἑλληνομνήμων* 3:250-1.

_____ (1903) *Ἐλληνίδες βιβλιογράφοι καὶ κυρίαι καδίκων κατὰ τοὺς μέσους αἰῶνας καὶ ἐπὶ Τουρκοκρατίας*. Μετὰ τριῶν πανομοιοτύπων. [Ἀπόσπασμα ἐκ τῆς Ἐπετηρίδος τοῦ Ἑθν. Πανεπιστημίου]. Αθήνα.

Loukaki, Marina (1991) "Monastères de femmes à Byzance du XIIe siècle jusqu' à 1453", στὸ Perreault, Jacques Y. (ed.) *Women and Byzantine Monasticism. Proceedings of the Athens Symposium 1988*. Σελ. 33-42. Athens: Publications of the Canadian Archaeological Institute at Athens No. 1.

Μανιάκης, Γεράσιμος Σ. (1993) *Οἱ γυναῖκες στὴ λατρείᾳ. Η συμμετοχὴ τῶν γυναικῶν στὴ λατρείᾳ καὶ ὑμνογραφίᾳ τῆς Ἐκκλησίας*. Αθήνα: Ἐκδόσεις Τῆνος.

Μαργαροῦ, Ἐλένη Λ. (2000) *Τίτλοι καὶ ἐπαγγελματικὰ ὄνόματα γυναικῶν στὸ Βυζάντιο. Συμβολὴ στὴ μελέτη γιὰ τὴ θέση τῆς γυναικας στὴ βυζαντινὴ κοινωνία*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινῶν Ἐρευνῶν.

Νικολάου, Κατερίνα (1993) *Η θέση τῆς γυναικας στὴ βυζαντινὴ κοινωνία*. Αθήνα: Ἰδρυμα Γουλανδρῆ-Χόρων.

Πολίτης, Λίνος & Πολίτη, Μαρία Λ. (συνεργασία) (1991) *Κατάλογος χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ελλάδος ἀρ. 1857-2500*. (Πραγματεῖαι τῆς Ακαδημίας Αθηνῶν, τόμος 54). Αθήνα: Γραφεῖον Δημοσιευμάτων τῆς Ακαδημίας Αθηνῶν.

Raasted, Jørgen (1966) *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*. Copenhagen: Monumenta Musicae Byzantinae-Subsidia VII.

_____ (1958) "Some observations on the structure of the Stichera in Byzantine Rite", *Byzantion* 28:529-41.

Σπυράκου, Εὐαγγελία Χ. (2008) *Οἱ χοροὶ τῶν ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση*. (Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 14). Αθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Στάθης, Γρηγόριος Θ. (2005) «Σήμερον ἡ κτίσις φωτίζεται». *Η γοητεία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς τέχνης τότε καὶ τώρα*. Αθήνα.

_____ (1994-95) «Ιωάννης Κλαδᾶς ὁ λαμπαδάριος (γύρω στὸ 1400)», στὸ *Βυζαντινοὶ Μελονοργοί. Μανονῆλ Χρυσάφης ὁ λαμπαδάριος. Ιωάννης Κλαδᾶς ὁ λαμπαδάριος. Ιωάννης Κοκκονζέλης ὁ βυζαντινὸς μαῖστρωρ*. Σελ. 48-51. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικῆς Αθηνῶν.

_____ (1993) *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Αγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων καδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Αγίου Ὄρους*. Γ'. Αθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

_____ (1989) «Η έξέλιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο», στὸ Ἀναφορὰ εἰς μνήμην Μητροπολίτου Σάρδεων Μαξίμου 1914-1986. Δ'. Σελ. 431-49. Γενεύη: Τερά Μητρόπολις Ἐλβετίας- Ἰδρυμα διὰ τὴν Χριστιανικὴν Ἐνότητα Atef Δανίας.

_____ (1977) *Η Δεκαπεντασύλλαβος Υμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελοποιίᾳ καὶ ἔκδοσις τῶν κειμένων εἰς ἐν Cyprus.* (Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 1). Αθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Talbot, Alice-Mary (2001) *Women and Religious Life in Byzantium*. USA: Ashgate-Variorum Collected Studies Series.

Tillyard, H.W. (1911) "A musical study of the Hymns of Casia", *Byzantinische Zeitschrift* 20:420-85.

Τουλιάτου, Ντιάνα (2002) «Ο παραδοσιακὸς ρόλος τῶν Ἑλληνίδων γυναικῶν στὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἕως τὸ τέλος τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας», *Μουσικὸς Λόγος* 4:3-19.

Touliatos, Diane (ed.) (2000) *Kassia. Thirteen Hymns*. Hildegard Publishing Company.

_____ (1999) "The Evolution of Ancient Greek Music in Byzantium: Instruments, Women Musicians, Dance and other sundry matters", στὸ Εὐρωπαϊκὸ Πολιτιστικὸ Κέντρο Δελφῶν. Διεθνῆς Συνάντησης Μουσικῆς. Μουσικὴ καὶ Αρχαία Ελλάδα. 5-15 Αὔγουστου 1996. Πρακτικὰ Συμποσίου. Σελ. 87-100. Αθήνα 1999: «Νέα Σύνορα». Ἐκδοτικὸς Ὀργανισμὸς Λιβάνη.

_____ (1996a) "Kassia (ca. 810-between 843 and 867)", στὸ Martha Furman Schleifer and Sylvia Glickman (ed.) *Women Composers. Music Through the Ages. 1. Composers Born Before 1599*. Σελ. 1-24. New York: G. K. Hall. An Imprint of Simon & Schuster Macmillan.

_____ (Transcription and Introduction) (1996b) *Kassia. Six Stichera*. Hildegard Publishing Company.

Touliatos-Banker, Diane (1993), "The Traditional Role of Greek Women in Music from Antiquity to the End of the Byzantine Empire", στὸ Kimberly Marshall (ed.) *Rediscovering the Muses. Women's Musical Traditions*. Σελ. 111-23 & 250-53. Boston: Northeastern University Press.

_____ (1984), "Women Composers of Medieval Byzantine Chant", *College Music Symposium. Journal of the College Music Society* 24.1:62-80.

_____ (1982), "Medieval Women Composers in Byzantium and the West", στὸ *Musica Antiqua. VI. Acta Scientifica*. Σελ. 687-712. Bydgoszcz, Polska: Filharmonia Pomorska.

Trapp, Erich (erstellt) – Beyer, Hans-Veit und Leontiades, Ioannes G. (mitarbeit) (1988) *Prosopographisches Lexicon der Palaiologenzeit [= PLP]. Addenda und Corrigenda zu Faszikel 1-8*. Band I/ 1-8 Add. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Τρεμπέλας, Πλαναγιώτης Ν. (1926) *Η Γυνὴ ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ*. Αθήνα.

Troelsgård, Christian (1999) "Musical Notation and Oral Transmission of Byzantine Chant", *Classica et Mediaevalia* 50:249-57.

Τσικριτσῆς, Μηνᾶς & Ζορμπᾶς, Κωνσταντῖνος (2007) «Η κοινωνική θέση τῆς γυναικας μέσα από τὴν ἀνάλυση περιεχομένου τῶν θεολογικῶν δημοσιευμάτων τῆς περιόδου 1910-1960», *Θεολογία* 78:765-92.

Τσιρώνη, Νίκη (2002) *Κασσιανή* ἡ ὑμνωδός. Αθήνα: Έκδόσεις τοῦ Φοίνικα.

Φιλόθεος, μητροπολίτης Προικονήσου (1953) *Η συμμετοχὴ τῆς γυναικείας φωνῆς ἐν τῷ ἴερῷ ψαλτωδήματι*. Ισταμπούλ.

Χαλδαιάκης, Αχιλλεὺς Γ. (2009) «Ψαλτικὲς "οἰκογένειες". Α': Οἱ Ραιδεστηνοί», στὸ *Byzantine Musical Culture. First International Conference-Greece 2007. With the organisational collaboration and support of the European Art Center (EUFARCE)*. Σελ. 157-209. Πανεπιστήμιο: American Society of Byzantine Music and Hymnology (ASBMH) - EUFARCE.

_____ (2007α) «Ἀπὸ τὸ Τυπικὸ τῆς ἀκολουθίας τοῦ Ὀρθοδοξοῦ: Ἡ ἐπιβολὴ ἐξωψαλμικῶν ποιητικῶν κειμένων στὸν ψαλμὸ τοῦ πολυελέου», *Πολυφωνία* 11:66-88.

_____ (2007β) «Ο μελοποιὸς καὶ ὁ ψάλτης στὴν ἑλληνικὴ ψαλτικὴ τέχνη», στὸ *Μελοποιΐα-Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Προπαρασκευαστικὴ συναγωγὴ σημειώσεων καὶ μελετημάτων*. Σελ. 9-50. Αθήνα.

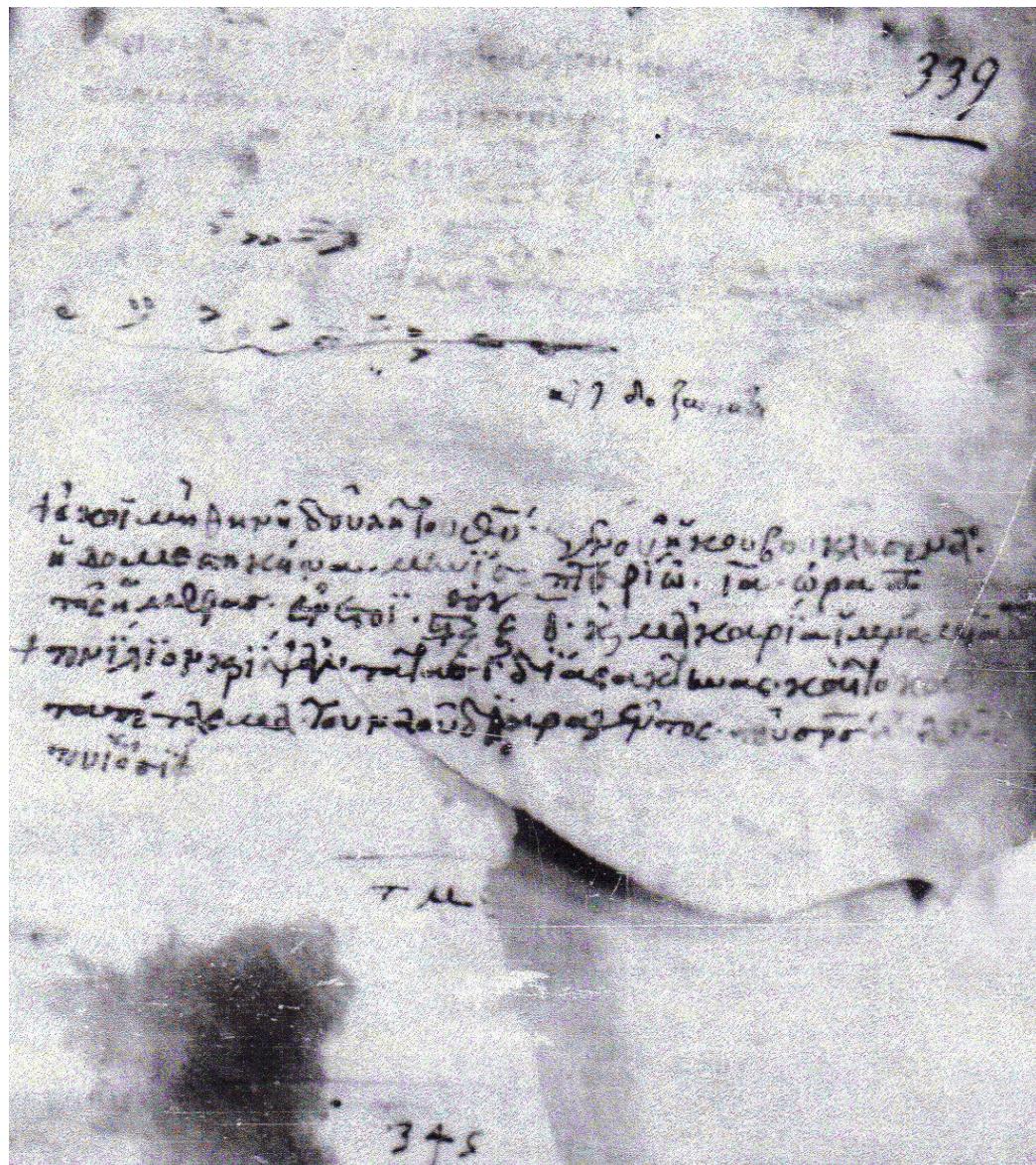
_____ (2003) *Ο πολυέλεος στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*. (Ιδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 5). Αθήνα: Ιδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Χατζησολωμός, Σόλων Ι. (1984-85) «Τὸ τροπάρι τῆς Κασσιανῆς (9^{ος} αἰ.) στὴν ἀρχικὴ του μουσικὴ σύνθεση, κατὰ τὸν ὑπ' ἀρ. 99 βυζαντινὸ μουσικὸ κώδικα τῆς Τεραῖς Αρχιεπισκοπῆς Κύπρου (13^{ος} αἰ.)», *Ἐπετηρίς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν Κύπρου* 13-14.1:479-93.

Harris, Simon (1999) *The Communion Chant of the Thirteenth-Century Byzantine Asmatikon*. Amsterdam: Music Archive publications, A1.

_____ (1971) "The Communion Chants in Thirteenth-Century Byzantine Musical MSS", *Studies in Eastern Chant* 2:51-67.

Χρύσανθος, Αρχιεπίσκοπος Διοραχίου ὁ ἐκ Μαδύτων (1832) *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*. Τεργέστη.



Μεγίστης Λαύρας Γ 71, φ. 339r